MAEŞTRI LOR

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR

„Suferindă şi măreaţă, ca şi cel de al XIX-lea secol, a cărui expresie perfectă este, figura spirituală a lui Richard Wag- ner se înalţă in faţa ochilor mei ; cu fizionomia brăzdată de toate trăsăturile sale, împovărată de toate pornirile sale, aşa o văd, şi abia dacă pot să disting dragostea pentru opera sa — unul dintre cele mai extraordinar de discutabile, ambigue şi fascinante fenomene ale lumii creaţiei - de iubirea pentru acel secol in care şi - a trăit viaţa, această viaţă neastimpărat de vagabondă, chinuită, demonică şi neînţeleasă, ce sfirşeşte în strălucirea gloriei universale."

Thomas Mann

PĂTIMIRILE ŞI MĂREŢIA MAEŞTRILOR

Traducere din limba germană de
IOSEFINA şi CAMIL BALTAZAR
Prefaţă de **VALERIU RAPEANU**

EDITURA MUZICALA
A UNIUNII COMPOZITORILOR
Bucureşti — 1972

Coperta de AURELIAN PETRESCU

Această lucrarea s-a tradus după :

Thomas Mann **ADEL DES GEISTES**
Sechzehn Versuche zum Problem **der** Humanitât
4. Goethe als Repräsentant des bilrgerli-chen Zeitalters (1932)
9 Leiden und GrOsse Richard Wagners ' (1933)
15. Meerjahrt mit Don Quijote (1934)

Bermann — Fischer Verlag, Stockholm, 1945

PREFAŢĂ

Sînt aceste pagini investite cu observaţiile criticului şi ale exegetului deprins să supună unei analize lucide nu numai configuraţia unei opere, dar şi avatarurile formării unei personalităţi ? Thomas Mann previne la un moment dat — şi anume, in paginile dedicate lui Goethe — că incursiunile sale in opera şi universul spiritual al acestor maeştri sint acelea ale unui artist, ale unui om care, intr-un fel sau altul, a traversat aceleaşi experienţe. De data aceasta, critica şi istoria literară nu se mai află în faţa unor dileme pe care, fără voia sa, Thomas Mann le-a oferit cititorilor şi exegeţilor operei sale privind asemă-

celebre ale vieţii internaţionale[1]*. De data aceasta, eroii se numesc Richard Wagner, Goethe şi Cer- vantes. Metoda nu-i unitară, dar această disparitate e dată chiar de obiectul cercetărilor sale : pătimirile şi măreţia acestor maeştri nu au nici aceeaşi sorginte, şi existenţa lor nici nu a urmat un curs identic sau cel puţin asemănător (despre Cervantes aproape nici nu se vorbeşte, meditaţiile oprindu-se asupra celor doi eroi: Don Quijote şi Sancho Panza). Fără indoială, toţi trei se întilnesc în acea forţă creatoare de mit care îl impresionează aici in primul rînd pe Thomas Mann şi care este pusă în evidenţă în opera acestor trei maeştri.*

Două studii au fost scrise cu prilejuri comemorative ; semicentenarul morţii lui Richard Wagner şi o sută de ani de la încetarea din viaţă a lui Goethe; cel de al treilea nu are un caracter aniversar. Toate trei sînt elaborate între 1932 şi 1934, adică în timpul în care Thomas Mann desă- vîrşea cunoscuta tetralogie Iosif şi fraţii săi, *al cărei prim volum apare în 1933 (ultimul vede lumina tiparului în 1944). Scrisese pînă atunci — ca să amintim numai operele importante* Casa Buddenbrook, Tonio Kroger, Moartea la Veneţia, Muntele magic, *care au fost urmate, după elaborarea acestor eseuri, de* Lotte la Weimar *(1939), episod din viata*

[1] **Dispută reînviată în anul ce a trecut, cu prilejul reprezentării filmului** *Moartea la Veneţia,* **inspirat din celebra nuvelă a lui Thomas Mann, realizat de Luchino Visconi, care a împrumutat personajului central, interpretat de Dirk Bogard, cîteva din trăsăturile portretului moral şi fizic al lui Custav Mahler.**

tus *(1947), biografia unui „genial muzician atît de cumplit încercat, exaltat şi fulgerat de destin", în portretul nefericirii căruia criticii au recunoscut deopotrivă pe Beethoven, Hugo Wolf, Gustav Mahler şi, bineînţeles, pe Schonberg, al cărui sistem dodecafonic şi serial — aşa cum ne mărturiseşte autorul — este expus de Adrian Leverkuhn în timpul plimbării pînă la înălţimea Zionsberg. Să mai adăugăm că pînă la apariţia acestor studii Thomas Mann tipărise şi eseul său despre Freud şi se arătase din ce în ce mai interesat de ideile lui Jung privitoare la* arhetipuri[1]*. Vom reuşi să le înţelegem nu numai ca meditaţii ocazionale, dar mai ales ca lucrări ce* explică *evoluţia sa, fiind în acelaşi timp profesiuni de credinţă. Se reţin afinităţile de structură izvorîte din faptul că Thomas Mann era în egală măsură un fiu spiritual al lumii germanice şi al secolului al XIX-lea şi fiu al Germaniei burgheze. De aceea autorul* Muntelui magic *păşeşte în universul maeştrilor ţării sale ca într-o atmosferă familiară, cu care se identificase încă din primii ani ai vieţii. Distanţa în timp dintre lumea copilăriei lui Goethe petrecută în casa părintească de la Frankfurt, pe care ne-o înfăţişează incomparabilul monument autobiografic* Poezie şi adevăr, *şi lumea Lubeckului, acolo unde se afla cunoscuta Casă*

'„Arhetipurile sint ca albia unui rîu din care apa a secat, dar pe care o poate din nou umple după perioade a căror durată nu poate fi determinată...

Arhetipurile au fost totdeauna protectoare şi salvatoare" (vezi C.C. Jung-L'ame *et la vie,* **Paris, Ed. Buchet-Chastel, p. 63—65).**

orașului hanseatic Hamburg era practic inexistentă' De aceea, păşind in sanctuarul goetheean, Thomas Mann avea sentimentul că pătrunde într-un univers familiar, cu nimic deosebit de cel al copilăriei lui: „Ca ambianţă, stil, atmosferă, scările, odăile acestei case îmi erau cunoscute de mult“' Reprezentau „locul de obîrşie aşa cum se află scris în carte, în cartea vieţii mele — şi în acelaşi timp deschideau o poartă către eternitate", De aici, şi credinţa pe care Thomas Mann o mărturiseşte cu francheţe, şi anume, că „nu pot vorbi altfel despre Goethe decît cu dragoste, adică într-o familiaritate a cărei cutezanţă este atenuată de conştiinţa vie că între el şi mine este o distanţă incomparabilăScriitorul nu-şi poate ascunde şi mîndria rezultată din conştiinţa faptului că numai cei ce se simt acasă „în locuinţa părintească a lui Goethe de la Frankfurt“ pot vorbi despre el cu „familiaritate[11]*, şi aceasta deoarece „propria lui substanţă morală" era şi a marelui „om şi scriitor, sau, mai bine zis, a acestui mare om cu întruchipare de poet". De Wagner — pe care toţi criticii îl aşază printre maeştrii ce au influenţat în modul cel mai direct şi mai profund opera sa*[1] *— se apropie ne*

[1] **„Vocaţia marelui roman polifonic nu este «realistă», chiar dacă Thomas Mann şi-a extras procedeele din realism. Ea este simfonică. Tot simfonică este şi acţiunea din** *Muntele vrăjit* **(1924). Intriga, de altfel, nu mai este acolo nici materială, nici socială, ea se întemeiază pe conflictul ideilor şi viziunilor asupra lumii... Poate pentru prima oară de la** *Decameron* **încoace universul concret şi cel abstract sînt aşezate într-un vas închis (nu îndrăznim să spunem în infuzia culturii). Era nevoie de**

trasformată înir-o adevărată devoţiune. „Desfătarea" nu este unicul sentiment încercat de scriitorul care în cursul acestui studiu se dovedeşte nu numai un familiar al acestei opere, ci şi un avizat exeget al ei. Thomas Mann mărturiseşte că „a învăţat" din această operă, că de ea s-a apropiat fie trăind „orele fericirii adinei în singurătate, fie „în mijlocul mulţimii din teatru, ore pline de deliciile sentimentelor şi ale inteligenţei, ore de pătrundere în semnificaţii emoţionante şi măreţe cum nu le poate dărui decît arta aceasta".

Fără îndoială, admiraţia sa faţă de maeştrii precum Wagner şi Goethe — despre care vorbeşte în paginile acestei cărţi — ca şi pentru Freud sau Nietzsche se explică nu numai prin conştiinţa apartenenţei sale la acelaşi mediu naţional, ci şi prin fascinaţia pe care secolul al XlX-lea a avut-o asupra sa. Secolul al XlX-lea era considerat una din cele mai fertile epoci în istoria artei, a gîn- dirii şi a ştiinţei: „Grădina vrăjită a picturii impresioniste franceze, romanul englez, francez, rus, ştiinţele naturale germane — nu, nu e un secol oarecare ! Privit în perspectivă, ne apare ca o pădure de oameni de seamă. Şi această privire înapoi, distanţarea aceasta ne permite să surprindem asemănarea între ei toţi, pecetea comună pe care, cu toate deosebirile fiinţei şi puterilor fiecăruia, epoca le-a imprimat-o". Dacă

simţul germanic al simbolului pentru a uni în felul acesta viaţa cotidiană şi frazeologia ; şi mai era nevoie de arta compoziţiei orchestrale, căreia biograful lui Wagner li datorează abilitatea profesiei sale". (R. M. Alberes — *Istoria romanului modern,* **EPLU, p. 108—109).**

aceea de la fiu la tată, ceea ce comportă, fără îndoială, un spirit critic, Thomas Mann admiră in veacul trecut tendinţa spre monumentalitate şi grandios, spre opera fundamentală, care se uneşte după părerea lui „destul de straniu“ cu o pasiune pentru „miniatural şi minuţios, pentru detaliu sufletesc". Aspiraţia spre grandios, monumental, îl face pe Mann să aşeze alături opere care în momentul elaborării lor nu păreau să aibă nici-o afinitate — Les Rougon Macquarts *al lui Zola, romanele tolstoiene şi marile creaţii ale lui Wag- ne. Meditează, de asemenea, asupra afinităţilor dintre Wagner şi Ibsen. In opera celui ce scrie* Cînd noi morţii vom reînvia, *Thomas Mann află „mijloacele, efectele, vrăjile, imboldurile cele mai adinei care îmi erau familiare din lumea sunetelor wagneriene". De aceea, remarcă o „afinitate“ ce constă nu numai în „măreţia" ei, dar şi în ..felul ei multilateral de a fi măreaţă". Apropierea dintre cei doi creatori ai secolului al nouăsprezecelea o află mai întîi în modul în care fiecare dintre ei au desăvîrşit* opera şi piesa socială, *renunţînd, în cazul lui Ibsen, la ceea ce mai ţinea de tehnica lui Dumas, iar în cazul lui Wagner, la ceea ce ţinea de opera italiană, în sensul „perfecţionării şi depăşirii, al dezvoltării vechiului în forme noi şi nebănuite*", *Dar nu numai atît. Pe cei doi îi uneşte, după părerea lui Mann, „rotunjimea sferică, desăvîrşirea uriaşelor creaţii social-revoluţionare ale tinereţii şi a ceremonialelor*

[1] **O părere opusă are Eric Bentley, In** *Wagner and Ibsen : A. Contrast.* **Vezi** *The Playwright as Thinker,* **Meridian Books, New York, 1957, care susţine : ..Wagner**

Fără îndoială, admiraţia lui Thomas Mann faţă de Ibsen se explică şi prin simţul monumentalului pe care scriitorul german l-a avut, prin deosebita lui sensibilitate faţă de opera încărcată de semnificaţii filosofice. Alături de Tolstoi sau Dostoiev- ski, acesta era, ca şi Wagner, creator al mitologiei secolului al XIX-lea, atunci cînd, încă, eroul literar e chintesenţă a unei istorii legendare cum se întîmplă la Wagner, a istoriei imediate la Tolstoi, a vieţii de toate zilele la Ibsen sau — după opinia lui Thomas Mann — la Zola, personaj mitologic, şi nu cum avea să se întîmple în veacul nostru, cînd noţiunea se degradează, şi vedeta, steaua de cinema, de muzică uşoară, sportivul aveau să le ia locul

este marele exponent al tragediei legendare, Ibsen al tragediei moderne" (p. 78). „La antipodul lui Wagner nu se află Nietzsche, ci Ibsen" (p. 90). „Ibsen şi Wagner aparţin aceleiaşi societăţi şi au, ca atare — ca oameni — multe lucruri exterioare în comun. Erau activi, oameni care au călătorit prin Europa. Nici unul nu se bucurase de o educaţie aleasă sau de lecturi numeroase. Amîndoi îşi dedicau întreaga viaţă artei şi trăiseră spre a cîştiga un imens prestigiu în societatea pe care o luaseră cu asait. Dar astfel de asemănări sînt superficiale. In esenţă, cei doi artişti erau diametral opuşi. Wagner era boem, egoist, expansiv, foarte vorbăreţ, un iubit înflăcărat şi schimbător, un gînditor de mare amplitudine, confuz şi lipsit de humor. Dacă Ibsen era egoist, era şi rezervat şi autocritic din cale-afară. La fel ca piesele lui, era corect, bine îmbrăcat şi respectabil în ceea ce priveşte înfăţişarea exterioară, dar, la fel ca piesele lui, era zbuciumat pe dinăuntru. Cu toate că îi făcea plăcere faptul că era o figură naţională, tot atît de mult ca şi lui Wagner, simţul ascuţit al pericolelor care pîndesc prestigiul lui este un leit motiv al ultimelor sale piese".

Evoluţia artistică a lui Thomas Mann n-a urmat nici calea vastelor fresce naturaliste ale lui Zola, nici monumentalitatea lui Tolstoi.

De aceea, drumurile sale s-au şi despărţit de cele ale unui Roger Martin du Grad, Jules Romains, Georges Duhamel, Galsworthy, exponenţii tradiţiei romanului frescă-burgheză în secolul al XX-lea. După Casa Buddenbrook *(1901),* care îl *înscria printre cei ce continuau mai ales direcţia zolistă şi balzaciană a prozei secolului al XIX-lea, Thomas Mann a evoluat cu osebire spre analiza psihologică a unor cazuri crepusculare, cum s-a întîmplat în* Moartea la Veneţia, *a unor lumi închise* — Tristan, Muntele magic — sau a unui *destin artistic, ca în* Doctor Faustus. *Nu trebuie cu nici un chip să deducem de aici absenţa unei determinări sociale a operei lui Thomas Mann (şi cît de minuţios ne este descrisă viaţa de familie germană în primele pagini din* Doctor Faustus !), *dar proza lui a evoluat în special spre introspecţia psihologică şi intelectuală, dezvoltînd deci proza modernă ce urmează lui Dostoievski, îmbogăţită de cunoaşterea lui Freud. De fapt, Thomas Mann vorbeşte de influenţa sau, mai bine zis, de un „acord intuitiv, foarte straniu", între 'Wagner şi maestrul psihanalizei, exemplificînd în special cu scene din operele* Siegfried *şi* Parsifal, *susţinind că „eroinele lui Wagner se caracterizează printr-o nobilă isterie, au ceva somnambulic, extatic şi vizionar, îmbinînd romantismul lor eroic cu un modernism ciudat şi neliniştitor". Dar Richard Wagner — această personalitate care a stîr- nit admiraţie fanatică şi ură, în jurul*

căreia s-au dat bătălii ce au angrenat mari nume ale culturii universale, de la Baudelaire la Nietzsche — era numai un om al secolului al XIX-lea ? Punînd această întrebare, ne apropiem de esenţa cărţii, şi anume, faptul că, deşi cei doi maeştri germani, ca şi Cervantes, sînt prezentaţi în complexul intelectual, moral şi istoric al secolului şi al ţării lor, pe toţi trei Thomas Mann îi vede, mai înainte de toate, ca pe făuritori de mit. *Mărturisea în eseul dedicat lui* Don Quijote *că şi el a încercat o unire a mitului cu umanitatea, şi în consecinţă a urmărit cum aceşti artişti neobişnuiţi au creat o mitologie tocmai datorită faptului că sînt moştenitorii unei îndelungi tradiţii. Dacă în cazul lui Wagner critica este aproape unanimă considerîndu-l pe compozitor nu numai un revoluţionar, ci şi un produs al unei îndelungi tradiţii a spiritului german de a înţelege muzica*[1]*, Thomas Mann afirmă că Wagner este descoperitor*

[1] **Vezi pe larg capitolul** *Wagner avant Wagner,* **in Andrâ Coeuroy —** *Wagner et l'esprit romantique,* **Galli- mard, Idees nr. 86, p. 9—82. „Arta integrală, sau sinteza tuturor artelor, este din leagăn teoria oricărui artist german. Wagner nu a fost de loc un precursor. El nu este decît moştenitorul unei tradiţii spirituale ce a făcut din muzică un cult naţional" (p. 16). Vezi în ceea ce priveşte inovaţiile lui Wagner în structura muzicală pro- priu-zisă şi părerea lui Rene Leibowitz în** *Histoire de l'Opira* **(Buchet-Chastel, 1957) ..... opera lui Wagner, în timp ce se revoltă împotriva unor anumite principii fundamentale ale tradiţiei, nu face adesea decît să explice ceea ce se află în stare implicită la anumiţi înaintaşi şi că în loc de ruptură avem de a face cu acumulările cele mai considerabile pe care istoria artei lirice le-a cunoscut vreodată" (p. 224).**

al mitului", „mintuitor al operei prin mit", avind o putere fără egal de a „invoca mitul şi de a-i da viaţă nouă". El consideră că cutorul lui Parsifal *s-a găsit pe sine atunci „cînd a găsit calea de la opera istorică r.vi mit". O/.era lui Wagner o vede ţişnind dincolo de tradiţia istoriceşte atestată, şi anume, din „adîncurile preculturale ale mitului", fiind in acelaşi timp una din expresiile romantismului, care, după cum spuse Thomas Mann, realizează, in special prin muzică, caracterul său cel mai popular ce cheamă pe fiecare şi nu interzice nimănui accesul la artă*[1].

Dar şi în opera lui Goethe, „acest fiu spiritual alburgheziei", „stăpînulşi îndrumătorul unei epoci de viaţă culturală germană, al epocii clasice de cultură", Thomas Mann descoperă „forţa creatoare de mit, cum se află numai în cele mai mari apariţii omeneşti care s-au perindat pe Pămînt." Fiu al secolului al XVIII-lea şi al celui de al XIX-lea, Goethe este în perspectiva autorului nostru „un fiu al veacului al XVI-lea, al epocii Reformei, frate la fel de bun cu Luther ca şi cu Erasm".

Dar Cervantes, cu cei doi eroi ai săi, deveniţi şi ei, alături de Tristansau Faust, *expresii ale mitologiei universale ? Eseul asupra lui nu-i o simplă meditaţie în clipele de destindere provocate de o croazieră atlantică. Disparitatea*

[1] **Pe larg asupra acestei probleme, vezi Andrf Coeuroy, lucrarea citată.**

cierii acestor impresii nu trebuie să ne facă să credem că aici rigurosul artist ginditor, care ni-l aminteşte mai degrabă pe tenacele Goethe, prin stăruinţa şi temeinicia sa, dar şi înflăcărarea şi expansiunea wagneriană, părăseşte drumul observaţiei pertinente fundate ştiinţific pentru asociaţii întîmplătoare şi hazardate. Şi Cervantes este pentru Thomas Mann un făuritor de mit, mai ales prin cele două personaje — Don Quijote şi Sancho Panza — care exprimă istoria şi spontaneitatea poporului spaniol în tot ceea ce au ele mai neaşteptat şi mai ciudat'. Dar în acelaşi timp, cei doi eroi reprezintă mai mult decît psihologia naţională. Ei constituie una din modalităţile de a reacţiona ale omenirii în faţa vicisitudinilor de iot felul. Pe Thomas Mann — scriitorul care a meditat atît de adine asupra soartei creatorului, a intelectualului în general, care în fond ne-a dat primul în secolul nostru

[1] **Cu privire la interesul lui Thomas Mann pentru problemele mitului, a se vedea William Troy —** *Selected Essays,* **Hutgers University Press, care consideră că era numai în chip aparent vorba de o inconsecvenţă în gîndirea raţionalistă a acestuia. întoarcerea la mit o considera ,,o sinteză între raţiune şi experienţă, plină de cele mai înalte virtualităţi pentru timpul nostru". Această preocupare e mai veche, şi criticul demonstrează că „cea mal superficială lectură a romanelor sale timpurii relevă în ce măsură imaginile şi simbolurile subliniind sau apă- rînd pur şi simplu de-a lungul expunerii analitice şi discursive sînt apte să capete tiparul mitului. Este ca şi cum am fi confrutaţi cu două serii de semnificaţii, cu structurile lor corespunzătoare — cea logică şi oea simbolică — ca şi cum întrepătrunderea dialectică între cele două semnificaţii alcătuiesc opera lui ca un întreg".**

tualului-artist ce îşi trăieşte condiţia aşezată nu numai în ecuaţia ei socială, ci şi, în primul rînd, pe dimensiunea ei interioară — îl preocupă şi fizionomia morală a lui Goethe sau Wagner. Omul Wagner a fost şi el subiect de controversă acerbă, ca şi opera sa. Temperamentul său de loc recti- liniu, ciudăţeniile caracterului său nu au lăsat indiferent pe niciunul din biografi, şi deci nici pe Thomas Mann. „...Şi firea lui Wagner — spunea autorul Muntelui magic într-o plastică definiţie — se compune din voinţa sumbră, insistentă şi chinuitoare către putere şi satisfacţie, pe de o parte, şi din imboldul spre purificare morală şi mîntuire, pe de altă parte, din pasiune şi dorinţa de linişte'1' Firea lui „complexă şi contradictorie", natura lui „echivocă" şi „polisemantică" îl făceau pe Thomas Mann să-l considere pe Wagner drept un romantic tipic, dacă nu i-ar fi fost teamă de un numitor comun care să ducă la uniformizarea acestei personalităţi. Pentru că, în acelaşi timp, Thomas Mann situează caracterul „antinomic" — aşa cum îl numeşte el — al lui Wagner in atmosfera burgheză cu pesimismul moralist al secolului al XIX-lea, unită însă şi cu acel sentiment al monumentalului despre care am mai vorbit. Desigur, este necesar să precizăm înţelegerea unei noţiuni pe care o întîlnim atît în studiul despre W[a]9[ner]> cît 5* î[n] [ce]l despre Goethe. Vorbind de „atmosfera burgheză", Thomas

siguranţă, tenacitate, disciplină, stabilitate, de lucru îngrijit şi elaborat, pe care mai ales lumea oraşelor germane îl crease. Fără îndoială, această noţiune cuprinde deopotrivă şi sentimentul de tihnă, confort şi chiar un anume lux. La un moment dat, citind o scrisoare a lui Wagner, Thomas Mann, se întreabă ce anume este mai burghez în felul de a fi al celui ce a scris Maeştrii cîntăreţi : „plăcerea pentru lux, ori faptul că o dimineaţă fără lucru i se pare atît de insuportabilă ?" Portretid lui Goethe nu conţine atîtea trăsături contradictorii şi şocante ca cele despre care s-a vorbit şi are să se mai vorbească în cazul lui Wagner. La autorul lui Faust, predominante erau „deprinderile cele mai simple şi mai fireşti ale unui om de familie bună, cu educaţie aleasă", definitoriu este un ritm statornic al fenomenelor naturii şi al vieţii, un adevărat cult al folosirii rodnice a timpului, ceea ce a dus în ultimă instanţă la o viaţă bogată în fapte deosebite. Dar observaţiile sale asupra configuraţiei psihologice a acestor trei artişti reprezintă mai mult decît pertinente definiri ale personalităţii lor. Dacă la Wagner, cu toate neliniştile lid, cu toată goana lui după glorie, bani, lux, cu toată instabilitatea fiinţei sale, releva străduinţa în elaborarea operei, la Goethe lăuda munca neîncetată, „cinstirea, gospodărirea timpuluicare „duce la folosirea fie-cărui minut, făcînd din viaţa sa una din cele mai sîrguincioase şi mai bogate din cîte au existat iar la Cervantes subliniază faptul că „operele mari au fost rezultatul unor intenţii modeste". Pornind de aici, spune că „ambiţia

început, înainte dc crearea operei, ea trebuie să crească o dată cu opera... trebuie să fie legată de operă, şi nu de Eul artistului". Artistul care n-a ocolit nimic din frămîntările, înălţările şi prăbuşirile celor care, asemenea lui, au fost torturaţi de ideea perfecţiunii, a aflării drumurilor noi în artă, de destinul omului superior înzestrat nu putea să facă abstracţie de întrebările nevralgice care i-au chinuit pe cei trei. Studiile şi impresiile sale nu sînt doar excursii de istorie literară. Scrise — aşa cum am văzut — în timpul şi înaintea unor opere capitale privind destinul intelectualului şi al artei, cele trei eseuri [r],e înscriu în chiar miezul unor dezbateri cît se poate de vii despre semnificaţia creaţiei celor trei maeştri. Wagner, în primul rînd, a cărui operă începuse să fie anexată ideologiei naţional-socialiste în plină afirmare pe atunci. Thomas Mann subliniase că Wagner a fost împotriva artei înţeleasă ca lux şi a luxului în artă, definise antiaristocratismul concepţiei compozitorului privind arta — concepţie exprimată prin ideea fundamentală a Maeştrilor cîntăreţi, *care proclamă poporul drept ,.suprem critic de artă". In acelaşi timp, Thomas Mann evidenţiază gravitatea artei lui W[a]9[ner], dispreţul lui pentru efectul fără cauză. De acord cu toţi cei ce au înţeles rădăcinile germanice ale artei lui Wagner, Mann îşi arată însă totalul său dezacord cu interpretările care se dădeau în perioada respectivă acestui sentiment naţional atît de evident, atît de organic şi atît de plastic reliefat de opera lui Wagner. A considera pe* Wagner *ca un precursor*

cum afirmă el, „să ştirbim puritatea evoluţiei gîndirii sale".[1] Thomas Mann demonstrează că ideea naţională in opera lui Wagner este istoriceşte legitimată, reprezentînd „o valoare a viitorului'\ El consideră pe Wagner „mai mult socialist„utopist" care năzuie spre o societate „fără clase, liberată de lux şi de blestemul aurului, întemeiată pe iubire, aşa cum o visa el, ca un public ideal pentru arta lui. Inima lui batea pentru cei sărmani, împotriva celor avuţi". Nu eludează contrastele personalităţii sale, care, după ce a plătit cu exilul atitudinea revoluţionară din timpul anului 1848, şi-a tăgăduit propriile credinţe[2]. Cenera- lizînd, Thomas Mann ajunge la concluzia că Wagner a urmat pînă la urmă drumul descendent al burgheziei germane : „de la revoluţie la

[1] Deosebit de interesantă ni se pare afirmarea unei atitudini identice în aceeaşi epocă de către criticul român Emanoil Ciomac, care, în *Viaţa* şi *opera lui Richard Wagner* (Bucureşti 1934, p. 300 şi următoarele), spunea : „Cînd vedem însă că această profesiune de credinţă antimaterialistă, că această Religie nouă de caritate şi împăciuire universală e acaparată şi mărginită într-un naţionalism strict teutonic şi nordic, ne întrebăm dacă e bine tălmăcită în Germania de azi gîndirea finală a celui ce a scris la urmă pe *ParsifaV.*

[2] Că şi în perioadele de maximă înflăcărare revoluţionară Wagner face concesii principiilor sale antiaristocratice pentru a obţine unele avantaje materiale, ne atestă aceste citeva rînduri dintr-o scrisoare către Minna Wagner : „Tot ceea ce Liszt face pentru mine, mi-o dovedeşte ultima sa scrisoare, în care mă anunţă că ţi-a trimis o sută de taleri : banii provin, spune el, de la un admirator al lui *Tannhäuser,* pentru plăcerea pe care l-a procurat-o această operă, dar nu doreşte să-i fie amintit

Analizînd atitudinea lui Wagner faţă de ţara şi poporul său, atitudine care nu a fost rectilinie şi din pricina stării de nemulţumire a lui Wagner faţă de neînţelegerea cu care îi era întîmpinată opera („Germania este bună sau rea în măsura în care crede în el ori, dimpotrivă, îi refuză această încredere"), analizînd sursele adînc naţionale ale muzicii lui (deşi subliniază că spre deosebire de Schumann, Schubert şi Brahms muzica populară nu constituie „tonul fundamental" al muzicii lui Wagner), Thomas Mann ajunge la concluzia că opera maestrului de la Bayreuth „este o revelaţie eruptivă a firii germane" şi o „reprezentare dramatică a acesteia". Dar ea atinge dimensiunile universalului, al esteticii europene, pe care el nu a nesocotit-o, ci, dimpotrivă, a propulsat-o pe căi noi_ De aceea au fost alături de el cei ce reprezentau atunci noul în artă, precum Baudelaire, ţinînd să evidenţieze caracterul ei universal ce transcenda chiar romantismul ei funciar — curent care, după cum se ştie, a fost cel dintîi ce a pus în evidenţă specificul naţional al artei. Thomas Mann demonstrează ce anume elemente ale operei lui Wagner aparţin curentului simbolist, aşe- zîndu-i deci creaţia în corelaţii sufleteşti" pe care interpreţii ce

numele. Mi-a cerut în acelaşi timp, dar după apariţie, să dedic partitura pentru pian a operei *Tannhäuser* **marelui duce moştenitor de Weimar, ceea ce am făcut imediat, adăugind chiar cîteva versuri care — fără a compromite opiniile mele liberale — vor face totuşi efectul dorit** *(Lettres de Richard Wagner â Mlnna Wagner,* **Gallimard, 6-e edition, p. 54, scrisoare datată 11 august 1849).**

naţional al creaţiei maestrului nu le puseseră în evidenţă. E drept însă că Baudelaire insistase asupra caracterului universal *al creaţiei lui Wagner, ca şi asupra caracterului ei* modern[1]. *Fără îndoială, numeroase sînt punctele de impact între doctrina simbolistă şi arta wagneriană, unele din ele amintite şi de Thomas Mann, printre care aş menţiona drept cea mai elocventă această dorinţă comună de contopire a artelor. Desigur, Baudelaire nu anexa integral pe Wagner simbolismului, ci căuta în special să afirme valoarea universală a operei maestrului german, împotriva spiritului închistat artistic ce domnea în lumea muzicală a Franţei acelei vremi, ca şi împotriva unei mărginiri naţionale ce refuza un şoc atît de puternic venit din altă parte. Readucerea în discuţie a relaţiei simbolism — Richard Wagner de către Thomas Mann nu constituie o simplă reluare a unei vechi discuţii, ci un prilej de a sublinia în chip polemic caracterul universal al artei compozitorului, al acelor trăsături ale esteticii sale ce ple*

[1] **Thomas Mann vorbeşte de „O lume colorată, fantastică, îndrăgostită de moarte, o lume a romantismului occidental şi tîrziu, ne evocă numele său, o lume a pesimismului, cunoscătoare a rarelor droguri şi de un rafinament extrem al simţurilor..." Baudelaire exprimă astfel impresiile sale : „El posedă arta de** *a* **traduce, prin gradaţii subtile, tot ceea ce este excesiv, imens, ambiţios în omul spiritual şi natural. Mi se pare cîteodată că, ascultînd această muzică ardentă şi despotică, regăsim pictată pe fundul tenebrelor, sfîşiată de visuri, deliranta concepţie a opiului" (citatele din Baudelaire urmează ediţia** *Oeuvers compldtes,* **Bibilothâque de la Pleiade, N.R.F. Gallimard).**

dau împotriva unilateralităţii cu care opera wagneriană era discutată atunci, mai precis, într-o perioadă în care sublinierea excesivă a trăsăturilor naţionale ducea la denaturarea sensului operei lui Wagner[1]*. Tot astfel se explică şi abordarea uneia din aspectele personalităţii lui Goethe, care au stîrnit nu numai interesul exegeţilor săi, ci au creat o anume stare de spirit în jurul numelui său. Personalitatea „consilierului aulic" era considerată fie o expresie a conservatorismului, fie a conformismului, olimpianismul său era situat deopotrivă la antipodul neliniştilor beethoveniene sau al revoltei schilleriene. După opinia lui Thomas Mann, „Schiller reprezintă ideea politică,*

[1] **Cu privire la această problemă, a se vedea Andre Coeuroy —** *Wagner şl spiirtul romantic,* **ediţia citată, în special p. 270—286, în care autorul porneşte de la premisa că „Wagnerismui n-a creat un climat simbolist. El s-a plasat la momentul oportun intr-un climat muzical deja cald, pe oare l-a făcut torid. El s-a mărginit să ajute pe simbolişti să aibă şi mai net conştiinţa «muzicalităţii»" (p. 271). Cu privire la ecoul operei lui Richard Wagner în conştiinţa lui Baudelaire, a se vedea** *L'univers poitique de Baudelaire* **de Lloyd James Austin, Ed. Mercure de France, în special p. 250—281. Autorul pleacă de la constatarea că în momentul descoperirii lui Wagner opera lui Baudelaire fusese scrisă şi că, în consecinţă, această întîlnire avea mai ales ,,o valoa,re simbolică, a cărei importanţă pentru arta şi gîndirea poetului nu poate fi exagerată..." Baudelaire ,.află în muzica lui Wagner confirmarea ideilor sale : nu vedea un rival periculos pentru poezie şi nici un model ce putea fi urmat. Generaţia următoare se va apleca neliniştită asupra problemelor raporturilor dintre muzică şi poezie..." (p. 260).**

ei pe plan spiritual şi cultural". „Lui Goethe — adaugă Thomas Mann — îi era străin patosul luptei pentru libertate în formă politică şi umanitară". In schimb, el era „un luptător şi un eliberator pe plan moral". Deşi vorbeşte despre înclinaţia „conservatoare" a lui Goethe, Thomas Mann demonstrează că „un singur lucru nu este cu putinţă : să te referi la Goethe ca reprezentant al vreunei reacţiuni spirituale". Desigur, chiar noţiunea „conservatorism" trebuie, în cazul lui Goethe, să fie nuanţată, deoarece, aşa cum spune şi autorul Casei Buddenbrook*, putem vorbi mai degrabă de o nevoie de ordine în slujba căreia el punea ..raţiunea şi lumina". De aceea, Goethe a fost împotriva reacţionarismului în artă şi s-a opus obscurantismului.*

Cînd spuneam la începutul acestor rînduri introductive că studiile prezentate astăzi publicului român sînt interesante şi pentru definirea evoluţiei gîndirii şi atitudinii lui Thomas Mann, mă refeream şi la o profesiune explicită conţinută în eseul asupra lui Goethe. Cel ce scrisese în 1918 Reflecţiile unui apolitic *afirmă acuma un principiu de excepţională importanţă, ce trebuie să fie reţinut: „Nimeni nu poate fi apolitic. Nu poţi fi decît antipolitic — ceea ce vrea să zică conservator — în timp ce spiritul politicului este în sine revoluţionar şi umanitar". Thomas Mann considera că dacă în cazul lui Richard Wagner suflul naţional şi această aplecare spre valorile eterne pot fi degradate pînă la naţionalismul despre care vorbeam mai sus. Goethe a respins*

Aşa-zisa indiferenţă a lui Goethe faţă de preocupările politice, „olimpianismul“ său, nu a înseninat ,.lipsă de dragoste pentru om“ şi, mai ales, nu a însemnat o retragere din faţa vieţii, un scepticism general. Revelatoare în acest sens este mărturia sa privitoare la şocul vitalist resimţit atunci cînd pe fondul unei influenţe filosofice schopenhaue- riene a cunoscut una din poeziile lui Goethe. De aceea, analizînd ceea ce datorează Goethe spiritului burghez, al cărui produs a fost şi pe care l-a ilustrat plenar, Thomas Mann demonstrează cum vizionarismul ultimei perioade a vieţii celui ce a scris Faust, *interesul său mărturisit pentru marile probleme ale omenirii, pentru proiectele îndrăzneţe ce se desemnau sau se schiţau atunci, atestă depăşirea sau chiar „înfrîngerea" — cum o numeşte el — a umanismului individualist şi afirmarea principiilor forţei colective şi creatoare a mulţimilor. Ochii lui, aşa cum spune Thomas Mann, îmbrăţişau intreg pămîntul, şi durerea resimţită de alt popor era durerea sa. Demon- strînd dragostea atotcuprinzătoare a lui Goethe. contribuţia adusă de el la definirea conceptului de literatură universală, ideea fraternităţii umane, Thomas Mann dă eseului său un sens actual, demonstrînd lipsa de aderenţă a marilor spirite ale culturii germane cu ideologia oficială naţio- nală-socialistă, faptul că orice încercare de anexare sau de folosire a lor pentru susţinerea unor idei nocive nu se baza pe o cunoaştere complexă a operei. Aşa se şi explică de ce trecînd cu meditaţiile sale pe un alt tărîm, acela al literaturii hispanice, Thomas*

figuri precum Don Quijote, punînd în lumină tocmai acele trăsături ce evidenţiază nobleţea firii sale. Dar în acelaşi timp, apropiat de înţelegerea pe care Unamuno o dădea lui Don Quijote („Don Quijotismul nu este decît vatra cea mai disperată a luptei evului mediu împotriva Renaşterii care se naşte din el“ ; sau : „Ca un nou Savonarola — Don Quijote italian la sfîrşitul secolului al XV-lea

— el se luptă împotriva evului modern imaginat de Machiavel şi care avea să sfîrşească atît de comic"[1]), Thomas Mann vedea în această nobilă figură o expresie a creştinismului. Socotind ideea de înjosire *şi* înălţare o *idee de esenţă creştină, autorul îşi amintea de eroul romanului său* Iacob, cu *care îl asemăna pe cavalerul de la Mancha. De aici Thomas Mann susţine ideea creştinismului drept una din cheile de boltă ale culturii europene. Dar ceea ce pentru anume perioade reprezintă o realitate istorică de necontestat, generalizarea ei, mai ales după ce cultura europeană cunoaşte afirmarea plenară a iluminismului sau a raţionalismului, tocmai în momentul în care creştinismul devenise o dogmă opusă progresului artistic, se explică prin aceeaşi atitudine polemică a lui Thomas Mann împotriva agresivităţii, a brutalităţii. a tot ceea ce însemna dispreţ faţă de om. Insă în acelaşi timp, aici transpare şi una din contradicţiile*

[1] **Vezi Miguel de Unamuno —** *Le sentiment tragique de la vie, Idâes,* **N.R.F., capitolul** *Don Quichotte dans la tragi-comidie europeenne contemporaine,* **(p.** 340**—**317**).**

să-l citäm pe criticul american William Troy, in „lupta pe viaţă şi pe moarte între tradiţia epuizată a umanismului burgheziei liberale şi misticismul care reînvie

Dar pe r.iarginea unei cărţi atît de densă şi atît de bogată în idei ce privesc trei mari creatori ai omenirii se poate glosa extrem de mult. Ne vom opri, nu înainte de se saluta apariţia acestei strălucite expresii a gîndirii secolului nostru aflate necondiţionat în slujba ideilor de progres, demnitate umană şi de încredere în viitor,

o carte în care — cu *toate punctele de vedere ce nu-şi mai află astăzi viabilitatea — citim gîndurile unor conştiinţe militante, ale unui mare creator, ce a făcut din scris una din expresiile luptei împotriva naţionalismului, a*

Valeriu Râpeanu

MĂREŢIA ŞL PĂTIMIRILE LUI RICHARD

Lucrarea a fost scrisă la împlini» rea a 50 de ani de la moartea lui Richard Wagner şi comunicată, sub formă de prelegere, la 10 fe- bruarie 1933, în Auditorium Maxi= mum la Munchen.

II y a lâ mes blâmes, mes eloges
et tout ce que j'ai dit.
MAURICE BARRES

Suferindă şi măreaţă, ca şi cel de al XIX-lea secol, a cărui expresie perfectă este, figura spirituală a lui Richard Wagner se înalţă în faţa ochilor mei ; cu fizionomia brăzdată de toate trăsăturile sale, împovărată de toate pornirile sale, aşa o văd, şi abia dacă pot să disting dragostea pentru opera sa — unul dintre cele mai extraordinar de discutabile, ambigue şi fascinante fenomene ale lumii creaţiei — de iubirea pentru acel secol în care şi-a trăit viaţa, această viaţă neastâmpărat de vagabondă, chinuită, demonică şi neînţeleasă, ce sfîrşeşte în

obiective ce nu-şi au pereche ca greutate şi noutate, avem prea puţin timp şi puţină dispoziţie de a fi drepţi faţă de epoca rămasă In urma noastră (o numim cea burgheză) ; noi stăm faţă de secolul al XIX-lea în relaţia de fiu-tată : plini de spirit critic, precum se cuvine. Ridicăm din umeri faţă de credinţa lui, o credinţă în idei, ca şi faţă de necredinţa lui, adică relativismul lui melancolic. Ni se pare că loialitatea sa liberală faţă de raţiune şi progres merită doar un surîs, materialismul lui îl găsim prea compact, iar prezumţia sa monistă de a explica tainele universului ne pare grozav de plată. Totuşi, orgoliul lui ştiinţific a fost compensat, ba chiar întrecut de pesimismul lui, de intima legătură muzicală cu noaptea şi cu moartea, legătură care, probabil, îl va caracteriza în viitor mai puternic decît orice altă trăsătură. Iar de aceasta se leagă şi o înclinaţie, o pornire spre marea anvergură, spre opera fundamentală, spre monumental şi grandios, prin cantitate, unită, destul de straniu, cu o pasiune pentru miniatural şi minuţios, pentru detaliu sufletesc. Da, o măreţie, şi anume, una sumbră, îndurerată, o măreţie în acelaşi timp sceptică şi încărcată de amărăciunea, de fanatismul adevărului, care, în beţia clipei de frumuseţe efemeră, ştie să găsească o scurtă fericire, lipsită de credinţă — aceasta este esenta si pecetea veacului : statuia

rarea şi încordarea musculară a lui Atlas, care să amintească de lumea chipurilor lui Michelangelo. Ce poveri gigantice au fost purtate pe atunci, poveri epice în supremul înţeles al acestui cuvînt imens — aici fiind cazul să ne gîndim nu numai la Balzac şi Tolstoi, ci şi la Wagner. Cînd acesta, în anul 1851, expusese, într-o scrisoare solemnă către prietenul său Liszt, planul *Nlbelungului,* Liszt îi răspundea din Weimar : „Pune-te pe lucru şi munceşte fără preget la opera ta, în vederea căreia am putea stabili cam acelaşi program ca cel statornicit de corpul canonicilor din Sevila pentru arhitecţi la construirea Catedralei : «Olădiţi-ne un astfel de templu, încît viitoarele generaţii să zică : au fost nişte zmintiţi canonicii care au întreprins o operă atît de extraordinară». Şi totuşi catedrala stă în picioare !“ Acesta este secolul al XIX-lea !

Grădina vrăjită a picturii impresioniste franceze, romanul englez, francez,rus,ştiinţelenaturale germane, muzica germană— nu, nu e un secol oarecare ! Privit în perspectivă, ne apare ca o pădure de oameni de seamă. Şi abia această privire înapoi, distanţarea aceasta ne permite să surprindem asemănarea între ei toţi, pecetea comună, pe care, cu toate deosebirile fiinţei şi putinţei fiecăruia, epoca le-a imprimat-o. Zola şi Wagner, *Les Rougon-Macquarts*şi *Der Ring des Nibelun-*

nimănui prin cap să-i pună alături pe aceşti creatori, aceste opere. Cu toate acestea, au multe afinităţi. Astăzi ne izbeşte înrudirea lor întru spirit, intenţii, mijloace. Nu-i uneşte doar ambiţia măreţiei, gustul artistic pentru grandios şi masiv, şi în tehnică, leitmotivul homeric, ci înainte de toate naturalismul lor, care se intensifică pînă la simbolic şi se înalţă pînă la mit ; căci cine ar putea nega în apica lui Zola acest simbolism şi această înclinare spre legendar, ce ridică figurile pînă la suprareal ! Nu este oare acea Astarte din cel de al doilea Imperiu, numită Nana, un simbol şi un mit ? De unde-şi trage ea numele ? Este un sunet primitiv, un gîngăvit timpuriu, senzual, al omenirii ; Nana a fost o poreclă a zeiţei babiloniene Iştar. A ştiut oare Zola aceasta ? Dacă n-a ştiut-o, cu atît mai stranie şi mai semnificativă este coincidenţa.

Tolstoi posedă şi el această vastitate specifică naturalismului, această cuprindere democrată. Şi el are leitmotivul, autocitatul, expresiile stereotipe, care caracterizează pe eroii săi. Perseverenţa sa în a repeta şi insista, hotărârea inexorabilă de a nu-1 cruţa de loc pe cititor, extraordinara sa voinţă de a fi plictisitor i-au fost adesea reproşate. Iar despre Wagner, Nietzsche spune că este în orice caz geniul cel mai nepoliticos, că ar socoti auditorul ca pe un oarecare... că repetă un lucru pînă la disperare,

înrudire, însă una mai adîncă sălăşluieşte în elementul social şi etic, care le este comun ; puţin importă că Wagner a văzut în artă un arcan sacru, un remediu universal împotriva relelor societăţii, pe cînd Tolstoi a respins-o spre sfîrşitul vieţii sale ca pe un lux frivol ; căci şi Wagner a respins arta ca lux. Purificarea şi sfinţirea artei însemnau pentru el un mijloc de purificare şi sfinţire a unei societăţi corupte ; Wagner a fost un catartic, un moralist care, prin mijloacele consacrării estetice, voia să libereze societatea de lux şi de domnia banului, de lipsa de iubire — fiind în etosul său social foarte aproape de autorul rus. In vieţile amîndu- rora, lumea a ţinut să descopere o frîntură, care le-ar fi scindat caracterul şi mentalitatea şi ar fi însemnat un fel de colaps moral — pe cînd în realitate aceste vieţi prezintă cea mai deplină consecvenţă şi coeziune. Cei care cred că, la bătrîneţe, Tolstoi a căzut pradă unei manii religioase nu sînt în stare, de fapt, să vadă că ultima etapă a vieţii sale fusese prefigurată de cea premergătoare ; oamenii uitaseră, ori nu băgaseră de seamă, că bătrînul Tolstoi a preexistat sufleteşte în anumite personaje, ca de pildă în Pierre Bezuhov, din *Război şi Pace,* ori în Levin, din *Anna Karenina.* Iar cînd Nietzsche ne prezintă lucrurile ca şi cînd W&gner, spre sfîrşitul vieţii sale, s-ar fi prăbuşit dintr-o dată, ca un învins, în faţa crucii creştine

cu vederea, ori vrea să se treacă cu vederea, faptul că universul sufletesc al personajelor din *Tannhău- ser* anticipează pe cel din *Parsijal* şi că opera aceasta reprezintă doar o însumare a creaţiei unei vieţi întregi, adînc şi romantic creştină, ducînd-o la capăt cu o grandioasă consecvenţă. Ultima operă a lui Wagner este şi cea mai teatrală, şi ar fi greu să găsim o carieră de artist mai logică decît a lui. O artă a senzualităţii şi formulării simbolice (căci leitmotivul este o formulă •— mai mult, este un „potir", luîndu-şi, arogîndu-şi o autoritate aproape religioasă) ne poartă necesarmente îndărăt spre ritualul bisericesc ; ba cred chiar că dorul tainic, suprema ambiţie a teatrului este ritul, din care el a izvorît, la păgîni ca şi la creştini. Arta teatrului însemnează, ea însăşi, baroc, catolicism, biserică ; iar un artist ca Wagner, care obişnuia să mînuiască simboluri şi să înalţe potire, trebuia, pînă la urmă, să se simtă un frate cu preotul, ba chiar el însuşi preot

Adesea am meditat asupra afinităţilor dintre Wagner şi Ibsen. Mi-a fost greu să fac o distincţie între înrudirea imprimată de epocă şi una mai intimă decît cea generată de contemporaneitate. Mi-a fost cu neputinţă să nu recunosc în dialogul dramelor burgheze ale lui Ibsen mijloacele, efectele, vrăjile, imboldurile cele mai adînci care-mi erau familiare din lumea sunetelor

înfrăţire care, în parte, constă, pur şi simplu, în măreţia ei, dar totodată şi în felul ei multilateral de a fi măreaţă. Cît de mult au comun aceşti artişti, în imensa unitate, în rotunjimea sferică, în desăvârşirea uriaşelor creaţii — social-revoluţionare în tinereţe, şi căzînd în ceremonial mitic la bătrîneţe ! *Cînd noi, morţii, vom învia* — spovedania înfricoşătoare şoptită de truditorul ce se căieşte pentru declaraţia tîrzie, prea tîrzie, de dragoste faţă de viaţă

— şi *Parsijal* — oratoriul mîntuirii ; cît de obişnuit sînt să le privesc ca un tot, să le resimt ca un tot, aceste două spectacole sacre de adio, ultime cuvinte înainte de eterna tăcere, opere celeste ale bătrâneţii, în oboseala lor maiestuos-sclerotică, cu toate mijloacele devenite acum mecanizate, cu amprenta tîrzie de rezumat, retrospaoţie, autocibare, lichidare...

Oare n-a fost ceea ce se numea *„fin de siecle" o* biată farsă de satir a unei epoci meschine în comparaţie cu ecoul ultim, cu adevărat vrednic de veneraţie, al secolului, care s-a împlinit în operele de bătrîneţe ale acestor doi magi ? Căci amîndoi erau magi din nord, bătrîni vrăjitori vicleni, adînc impresionaţi în toate meşteşugurile de insinuare a unei arte satanice, pe cît de semnificativă pe atît de rutinată — mare în organizarea efectului, în cultul pentru detaliul cel mai mărunt, în crearea ambiguităţii şi în

acelaşi timp, aşa cum se înţelege de la sine pentru nişte oameni din nord ; nu doar unul dintre ei, care învăţase conştient muzica pentru că avea nevoie de ea în activitatea sa de cuceritor, ci şi celălalt, Ibsen, deşi la el muzica este mai tainică, mai mult spirituală, ascunzîndu-se înapoia cuvîntului.

Dar ceea ce constituie asemănarea lor pînă la confundare este acel proces de sublimare pe care nimeni nu l-ar fi crezut posibil şi prin care a trecut, şi la unul şi la celălalt, o formă de artă existentă mai înainte într-un stadiu modest. Această formă de artă, în cazul lui Wagner, a fost opera • — în cazul lui Ibsen, piesa socială. Goethe declară : „Tot ce este desăvîrşit în felul său trebuie să treacă dincolo de specia sa, trebuie să devină altceva, un lucru de neasemuit. In unele sunete, privighetoarea este încă pasăre ; apoi se înalţă dincolo de specia ei, şi pare că vrea să indice fiecărei păsări ce înseamnă într-adevăr a cînta".

La fel, Wagner şi Ibsen au desăvîrşit opera şi piesa socială, au transformat-o în altceva, în ceva de neasemuit. Şi chiar acea reminiscenţă, acel regres din pilda privighetorii lui Goethe se regăseşte la cei doi artişti ; uneori, chiar şi în sferele cele mai sublime, pînă la *Parsijal,* mai găsim la Wagner „Opera" ; cîteodată mai zornăie

sensul perfectării şi depăşirii, al dezvoltării vechiului în forme noi şi nebănuite.

Ce înalţă, din punct de vedere spiritual, opera lui Wagner atît de mult peste nivelul tuturor dramelor muzicale mai vechi ? Sînt două forţe care contribuie la această înălţare, forţe şi înzestrări geniale, pe care ar trebui să le considerăm opuse una alteia şi al căror caracter contradictoriu este, tocmai azi, din nou accentuat cu asiduitate. Ele se numesc *psihologie* şi *mit.* Unii tăgăduiesc compatibilitatea lor, fiindcă psihologia pare ceva prea raţional ca să nu fie o piedică pentru pătrunderea în domeniul mitului. Ea este considerată ca o contradicţie a mitului, tot aşa cum este considerată şi ca
o contradicţie a muzicii, deşi tocmai acest complex de psihologie, mit şi muzică apare concomitent la doi mari creatori — Nietzsche şi Wagner — ca o realitate organică.

S-ar putea scrie un volum întreg despre psihologul Wagner, anume, despre arta psihologică a muzicianului ca şi a poetului, atît cît se pot separa la Wagner aceste calităţi. Tehnica motivului evocator, întrebuinţată uneori şi în vechea operă, devine cu încetul un sistem profund şi virtuoz, care transformă, într-o măsură încă necunoscută pînă la el, muzica în unealtă pentru aluzii, adînciri, referinţe psihologice. Transformarea motivului de vraiă naiv- epic al

de descătuşare a unei pasiuni deja existente — în realitate, îndrăgostiţii ar putea să bea apă curată, şi numai credinţa lor de a fi băut moartea îi desprinde sufleteşte de legea morală a vieţii — este ideea poetică a unui mare psiholog. Astfel, de la început, elementul poetic depăşeşte libretul obişnuit — mai puţin chiar în cuvinte decît în sensul psihologic ! „Văpaia cea sumbră", zice Olandezul în frumosul duet cu Senta din actul al II-lea :

Văpaia cea sumbră ce-o simt arzînd aici
Eu, blestematul, s-o numesc iubire ?
O, nu, e dorul de mîntuire ce-l resimt ;
Să-mi fie hărăzit de-un astfel de inger !

Acestea sînt versuri cantabile ; dar niciodată n-a mai fost cîntat ceva atît de complicat, o stare sufletească atît de complexă. Blestematul acela iubeşte fata de la prima vedere, dar îşi spune că, în fond, iubirea sa nu se referă la ea, ci la salvarea, la mîn- tuirea lui. Fata constituie însă o întrupare a putinţei de salvare, astfel încît el nu poate deosebi între dorinţa de salvare spirituală şi dorul ei. Nu poate şi nici nu vrea să distingă ; căci speranţa i s-a întruchipat în făptura ei, şi nu mai poate dori altă făptură ; cu alte cuvinte, iubeşte această fată întru mântuire. Ce îmbinare a dualităţii, ce introspecţie în profunzimile

o analiză — şi această noţiune ni se impune într-un sens modern, mai îndrăzneţ, cînd privim înmugurirea şi izbucnirea primăvăratieă a dragostei tînărului Siegfried, aşa cum neno înfăţişează Wagner prin cuvîntul ajutat de muzică, drept fond interpretativ. Aci găsim un complex prevestitor, licărind din subconştient, de legătură maternă, dorinţă sexuală şi teamă — acea frică din basm, pe care Siegfried vrea să o cunoască — deci un complex care ne arată psihologul Wagner într-un acord intuitiv, foarte straniu, cu un alt fiu tipic al secolului al XIX-lea — cu Siegmund Freud, psihanalistul. In visarea lui Siegfried sub tei, cînd gîndul maternităţii se confundă cu cel erotic ; apoi în scena în care Mime încearcă să-i explice ucenicului ce este teama, cînd în orchestră pluteşte deformat şi întunecat motivul Brunhildei dormind înconjurată de flăcări — iată pe Freud, iată psihanaliză, şi nimic altceva. Să ne mai amintim că şi la Freud, a cărui explorare psihică radicală şi cercetare a profunzimilor a fost anticipată în stil mare de către Nietzsche, interesul pentru mit, pentru primitivul omenesc şi precultu- ral este legat de interesul psihologic.

„Dragostea, în deplina ei realitate, spune Wagner, nu este posibilă în afara celei sexuale ; numai ca bărbat şi femeie pot iubi oamenii cu adevărat, oricare altă iubire nefiind decît

ficial după modeliul ei. Este o eroare să considerăm această iubire (adică cea sexuală) numai ca o anumită formă de manifestare a iubirii în genere, pre- supunînd, pe lingă ea, existenţa şi a altor forme de manifestare, poate chiar mai sublime[44]. Această reducere a tot ce este „dragoste[11] la cea sexuală poartă neîndoios un caracter psihanalitic. Vorbeşte din ea acelaşi naturalism psihologic care se regăseşte în formula metafizică a lui Schopenhauer, acel *„Brennpunkt des Willens"[1],* ca şi în teoriile despre cultură şi sublimare ale lui Freud. Ba constituie cu adevărat secolul al XIX-lea.

De altfel, regăsim complexul matern erotic şi în *Parsijal,* în scena seducţiei din actul al doilea —• şi cu aceasta am ajuns la personajul Kundry, din punct de vedere poetic cel mai puternic, cel mai îndrăzneţ pe care l-a conceput Wagner vreodată ; Wagner însuşi a simţit probabil esenţa cu totul deosebită a acestei fiinţe. Meditaţia sa n-a pornit de la ea, ci din simţămintele generate de *Vinerea Mare,* dar în curînd interesul său spiritiual şi creator se concentrează din ce în ce mai mult în jurul ei, iar inspiraţia că sălbatica mesageră a Graalului trebuie să fie una şi aceeaşi cu femeia seducătoare, gîndul deci al existenţei duble psihice, este luminarea şi ispita

[1] Focarul voinţei

încercare uimitoare. „De cînd mi s-a revelat lucrul acesta, scrie el, aproape întregul subiect mi s-a limpezit[1]'. Iar altă dată : „îmi apare o anume făptură, tot mai vie şi mai atrăgătoare, o femeie minunată, lumesc-demonică (mesagera Graalului). Ca să izbutesc să duc la capăt acest poem, ar trebui să înfăptuiesc ceva foarte original[11]. Original — este un cuvînt impresionant de mic şi de modest pentru ceea ce s-a îndeplinit în realitate. Eroinele lui Wagner se caracterizează în general printr-o trăsătură de nobilă isterie, au ceva somnambulic, extatic şi vizionar, îmbinînd romantismul lor eroic cu un modernism ciudat şi neliniştitor. însă figura lui Kundry, trandafirul iadului, este de-a dreptul încarnarea unei patologii mitice : în chinuitoarea sa dualitate şi sfîşiere lăuntrică, ca instrument al diavolului şi ca penitentă căutînd mîntuire, este zugrăvită cu un drastic realism clinic, cu o cutezanţă naturalistă în aflarea şi înfăţişarea vieţii ei sufleteşti, înfricoşător de maladive, care mi-a părut întotdeauna o culme ca ştiinţă şi măiestrie. Şi ea nu este singurul personaj din *Parsijal* cu un caracter format din extreme. Cînd în proiectul acestei ultime şi culminante opere se spune despre Kling- sor că ar fi demonul păcatului ascuns, furia neputinţei împotriva păcatului, ne simţim transpuşi într-o lume a cunoaşterii

sufleteşti însingurate şi infernale, transpuşi în lumea lui Dostoevski.

Wagner ca mitic, ca descoperitor al mitului pentru operă, ca mîntuitor al operei prin mit, iată cel de al doilea aspect al lui. Şi într-adevăr, afinitatea sa sufletească pentru această lume de imagini şi de gînduri, putinţa sa de a invoca mitul şi de a-i da viaţă nouă sînt fără egal. S-a găsit pe sine însuşi atunci cînd a găsit calea de la opera istorică spre mit; şi cînd îl ascultăm, am putea crede că muzica n-a fost creată pentru nimic altceva şi că nu şi-ar putea asuma vreodată o altă menire decît să slujească mitul. Indiferent dacă acesta apare ca un sol dintr-o sferă pură, trimis în ajutorul nevinovăţiei, şi din păcate, deoarece credinţa nu persistă, trebuie să se întoarcă ; sau dacă apare ca o cunoaştere cîntată, rostită, despre începutul şi sfîrşitul universului, ca o filosofie cosmogonică de basm ■— întotdeauna spiritul lui, fiinţa lui, vocea lui sînt nimerite cu o siguranţă şi cu o intuiţie de afinitate selectivă, iar cuvintele sale sînt rostite cu o naturaleţe neegalată nicăieri în artă. Este limba acelui „cîndva" în sensul lui îndoit de „cum au fost toate[44] şi „cum vor fi toate[11], iar densitatea atmosferei mitologice, de pildă în scena Nomelor, la început în *Amurgul zeilor,* cînd cele trei fiice ale Erdei se desfată cu un fel de solemnă bîrfeală a universului, ori aparitiile Erdei

de neîntrecut. Supraputernicele accente ale muzicii, care însoţesc pe Siegfried mort, nu mai evocă flăcăul pădurii pornit să înveţe ce este teama ; ele trasmit simţirii noastre ce anume se petrece înapoia vălurilor de ceaţă ce coboară ; eroul însorit, el însuşi, este dus pe targă, ucis de paloarea întunei'i- cului ; şi cuvîntul vine ca o aluzie în ajutorul simţirii : „Furia unui mistreţ sălbatic[44], ni se spune, şi „El este mistreţul cel blestemat*[1], zice Gunther, ară- tînd pe Hagen — „care a sfîşiat pe acest nobil vlăstar[44]. Perspectiva se adîneeşte, dezvăluindu-ne cele mai depărtate imagini ale visărilor omeneşti, întruchipate în Tammuz, Adonis, pe care mistreţul l-a învins, Osiris, Dionysos, cei sfîşiaţi care trebuie să se întoarcă sub înfăţişarea Răstignitului, căruia o suliţă romană trebuie să-i deschidă rana din partea stingă a pieptului, după care să fie recunoscut —■ toate, tot ceea ce a fost şi dăinuieşte încă, toată această lume a frumuseţii sacrificate, ucise de mînia întunericului glacial, cuprinde această privire mitică ; iată de ce nu trebuie să se spună că făuritorul lui *Siegfried* s-ar fi dezis pe sine însuşi prin crearea lui *Parsifal.*

•

Pasiunea pentru opera plină de vrajă a lui Wagner însoţeşte viaţa mea din clipa cînd am încercat-o pentru prima oară şi de cînd am

resc pentru mine însumi, s-o pătrund prin cunoaştere. Ceea ce îi datorez, ca unul care s-a desfătat şi a învăţat din ea, n-o voi uita niciodată, după cum nu pot uita orele fericirii adînci, însingurate, în mijlocul mulţimii din teatru, ore pline de fiorii şi deliciile nervilor şi ale intelectului, ore de pătrundere în semnificaţii emoţionante şi măreţe, cum nu le poate dărui decît arta aceasta. Curiozitatea mea pentru ea n-a ostenit niciodată ; am rămas nesăţios s-o ascult, s-o admir, s-o urmăresc — nu fără neîncredere, mărturisesc; dar îndoielile, obiecţiunile, rezervele i-au dăunat tot atît de puţin ca şi nemuritoarea critică a lui Friedrich Nietzsche, critică pe care am simţit-o întotdeauna ca pe un panegiric cu semnul inversat, ca o altă formă a glorificării. A fost ură din dragoste, autoflagelare. Arta lui Richard Wagner a fost marea pasiune, marea dragoste din viaţa lui Nietzsche. A iubit-o aşa cum a iubit-o şi Baudelaire, poetul acelor *Fleurs du Mal,* despre care se spune că şi în agonie, în paralizia şi în parţiala sa idiotizare din ultimele zile a surîs de bucurie atunci cînd s-a citat numele lui Wagner — *il a souri d'allegresse.*

Tot astfel obişnuia Nietzsche, în noaptea sa paralitică, să tresară cînd auzea acest nume şi să răspundă : „Pe acesta l-am iubit mult". L-a urît mult pe Wagner din pricini spirituale, cultural-

fi ciudat să fiu eu singurul convins că polemica lui Nietzsche împotriva lui Wagner a fost mai degrabă un stimulent decît un mijloc de paralizare a entuziasmului.

Ceea ce am respins din totdeauna, mai bine zis, ceea ce m-a lăsat indiferent a fost teoria lui Wagner — şi abia dacă m-am putut convinge să cred că a luat-o vreodată cineva în serios. Ce puteam face cu această însumare de muzică, cuvînt, pictură şi gest, care se dădea drept singurul adevăr şi ca o îndeplinire a tuturor dorinţelor artistice ? Cu
o teorie a artei după care *Tasso* ar fi inferior lui *Siegfried ?* Este o treabă cam riscantă, găseam eu, de a deduce diferitele arte din descompunerea unei entităţi teatrale, originare, la care, spre fericirea lor, vor trebui să se înapoieze servind-o. Arta există întreagă şi desăvîrşită în fiecare din formele sub care ne apare. Nu trebuie să însumăm speciile ei pentru a le perfecţiona. A gîndi în felul acesta mi se pare tot ce are mai prost secolul al XIX-lea, un mod de a gîndi mecanicist, iar opera cuceritoare a lui Wagner nu îi confirmă teoria, ci îl ilustrează doar pe el. Ea trăieşte şi va emoţiona întotdeauna, iar arta, supravieţuind conglomeratului de arte, va dăinui. Ar fi o barbarie copilărească să crezi că gradul şi intensitatea unui efect artistic s-ar măsura prin îngrămădirea agresiunii senzoriale.

Wagner, fiind un om de teatru pasionat, chiar „teatroman“, înclina spre această credinţă, deoarece i se părea că prima datorie a artei este să împărtăşească simţurilor tot ce are de spus, printr-o comunicare cît mai directă şi mai desăvîrşită. Şi este destul de interesant de văzut ce s-a ales, graţie acestei cerinţe necruţătoare, în cazul operei sale principale, *Ring des Nibelungen,* din *drama* căreia i-a consacrat toate străduinţele sale şi a cărei lege fundamentală părea a fi tocmai acest senzualism deplin. Se cunoaşte povestea genezei acestei opere. Wagner, ocupat cu făurirea schiţei sale dramatice *Moartea lui Siegfried,* nu putea suporta, precum mărturiseşte el însuşi, că trebuia să se presupună atîtea lucruri, să existe, înainte de începutul dramei, atîta acţiune consumată, oare trebuia comunicată în cadrul piesei. Nevoia lui de a expune în mod senzorial faptele anterioare era covîrşitoare, şi astfel începu să scrie invers : compuse pe *Tinărul Siegfried,* apoi *Walkiria,* în urmă *Aurul Rinului.* Nu s-a lăsat pînă nu a adus totul în actualitate pe scenă, totul în patru seri, de la celula primitivă, de la primul *mi bemol* la contrafagot din preludiu la *Aurul Rinului,* cu care începe solemn şi aproape inaudibil să povestească. S-a născut un lucru măreţ, şi înţe-

făurit ? Ca formă, drama constînd din mai multe părţi a fost respinsă de către unii esteţi, de pildă şi de Grillparzer. Acesta este de părere că relaţiile unei părţi faţă de cealaltă dau întregului un caracter *epic,* prin care, fireşte, opera cîştigă în măreţie. Dar tocmai aceasta determină efectul „Ringului", caracterul măreţiei lui, şi ceea ce constatăm este că tocmai opera principală a lui Wagner îşi datoreşte genul ei de măreţie spiritului artistic epic, în sfera cărui îşi avea, de alminteri, obîrşie subiectul. „Rin- gul“ este o epopee scenică izvorîtă din antipatia pentru întîmplări anterioare care apar ca fantome în dosul scenei, o antipatie pe care, după cum ştim, tragedia antică şi cea franceză n-au împărtăşit-o. Ibsen, cu tehnica sa analitică şi cu arta de a dezvolta povestiri despre întîmplări anterioare, se apropie aci mult mai mult de drama clasică. Şi nu este lipsit de umor faptul că tocmai teoria dramatică a reprezentării senzoriale a lui Wagner l-a sedus într-un chip atît de minunat spre epic.

Merită să meditǎm asupra relaţiilor sale faţă de diferitele arte, din care şi-a creat „opera sa de artă integrală“ ; găsim aci o notă ciudată de diletantism. Nietzsche spune în a sa *Vierte unzeitgemässe Betra- chtung*[1] (încă din faza de adoraţie wagneriană) despre copilăria şi

[1] A patra consideraţie inactuală.

este aceea a unui diletant multilateral, din care pare că nu va ieşi nimic bun. Pe Wagner nu-1 constrîngea vreo activitate artistică riguroasă, moştenită sau familiară. Pictura, poezia, arta dramatică, muzica îi erau tot atît de apropiate ca şi o educaţie şi perSipec- tivă de om de ştiinţă ; cine ar arunca asupra sa o privire mai superficială ar putea crede că a fost născut pentru a diletantiza".

Privind realitatea, şi nu numai în mod superficial, ci chiar cu pasiune şi admiraţie, se poate afirma, cu riscul de a fi înţeleşi greşit, că arta lui Wagner este un diletantism monumentalizat cu supremă putere de voinţă şi inteligenţă, diletantism împins pînă la genialitate. însăşi ideea acestei îmbinări a artelor are ceva diletantistic, şi fără subjugarea lor din răsputeri de către uriaşul său geniu de exprimare, el s-ar fi împotmolit în acest diletantism. Relaţiile lui cu artele au ceva îndoielnic, orieît de absurd ar suna, ele posedă un element străin artei. Italia, artele plastice îl lasă în fond absolut rece. Wagner scrie Matildei Wesendonk, la Roma : „Uită-te şi priveşte şi pentru mine ; simt nevoia să o facă cineva în locul meu... Cu mine se întîmplă ceva ciudat; m-am convins despre aceasta în mai multe rînduri şi, în chipul cel mai sigur, în Italia. Un timp oarecare mă simt viu

că ochiul nu-mi este de ajuns ca simţ de percepere a universului[41].

Uşor de înţeles ! El este doar omul auzului, muzician şi poet. Totuşi este straniu că poate să scrie din Paris aceleiaşi destinatare : „Ah, cum se delectează copila aceasta cu Rafael şi cu pictura ! Cît este de frumos, de gingaş şi de liniştitor ! Numai pe mine aceasta nu vrea să mă impresioneze în nici un fel ! Eu sînt şi acum vandalul care, după o şedere de un an la Paris, n-am ajuns încă să vizitez Luvrul ! Nu-ţi spune oare aceasta totul ?" Nu totul, dar multe şi deosebit de semnificative. Pictura este o mare artă, tot atît de mare ca şi opera de artă integrală. Ea a existat înaintea acesteia, de sine stătătoare, şi va dăinui şi după aceea ; dar ea nu-1 emoţionează. El ar trebui să fie mai puţin mare, ca să nu ne simţim jigniţi, prin aceasta, în numele picturii ! Căci arta plastică nu-i spune nimic, nici ca trecut şi nici ca prezenţă vie. Pictura măreaţă, oare creşte alături de opera sa, pictura impresionistă franceză, abia dacă o ia în seamă ; nu-i pasă de ea. Relaţiile lui cu pictura se mărginesc la faptul că Renoir i-a făcut portretul — un tablou care nu-şi flatează tocmai obiectul şi care probabil nu-i va fi plăcut. Este clar, în schimb, că faţă de poezie are cu totul altă atitudine decît faţă de arta .plastică. Poezia i-a dat de-a lungul întregii vieţi imens de mult, anume prin Shakespeare,

chiar dacă teoria prin care Wagner a glorificat propriul său talent îl făcea să vorbească aproape cu milă despre, „poeţii literaţi[11], precum se exprima. Dar ce importanţă are, de vreme ce el însuşi a dăruit poeziei lucruri uriaşe, îmbogăţind-o cu operele sale — în legătură cu care e bine să nu uităm, fireşte, niciodată că nu trebuie citite, că ele nu sînt creaţii de limbă, de cuvînt rostit, ci sînt „artă a muzicii[44], că necesită completarea prin imagine, gest, muzică şi că numai prin efectul simultan al acestora se desăvîrşesc ca opere de poezie. Privite din punct de vedere pur literar, lucrările au adesea ceva bombastic şi baroc, ba şi copilăresc, ceva de o grandioasă şi suverană lipsă de vocaţie — ce-i drept, cu intercalări absolut geniale, de o putere, densitate, frumuseţe originară care înlătură orice, îndoială, şi totuşi fără a şterge din conştiinţa noastră impresia că aici nu este vorba de plăsmuiri ce se încadrează în cultura marii literaturi şi poezii europene, ci stau alături de ea, ca indicaţii pentru un spectacol teatral de expresie, care, printre altele, are nevoie şi de cuvînt. Mă gîndesc la acele genialităţi de limbă, semeţ diletante, ce răzbesc mai cu seamă în *Ring des Nibelungen* şi în *Lohengrin,* care, considerat ca o creaţie literară, constituie poate

Geniul lui este o sinteză dramaturgică a artelor, care numai ca întreg, tocmai ca sinteză, reprezintă noţiunea unei opere de artă veritabile şi legitime. Părţile din care este compusă, chiar şi muzica luată ca atare şi în măsura în care nu este privită ca subordonată întregului, au un caracter vegetativ- săilbatic şi ilegitim, care dispare abia în sublimul ansamblului. Faptul că relaţiile lui Wagner cu limba nu sînt aceleaşi ca ale marilor noştri poeţi şi scriitori, că îi lipseşte precizia şi gingăşia, care domină acolo unde limba este simţită ca un bun suprem şi ca mijloc la îndemîna artei, îl demonstrează poeziile sale ocazionale, omagii duleege romantice, poemele dedicate lui Ludovic al II-lea al Bavariei şi rimele vesele, banale destinate prietenilor şi protectorilor. Fiecare poezioară ocazională a lui Goethe este o creaţie de aur şi de înaltă literatură în comparaţie cu aceste făţărnicii lingvistice şi glume bărbăteşti versificate, faţă de care veneraţia pe care i-o purtăm noi ajută doar cu greu să schiţăm un surîs.

De aceea, să îndreptăm veneraţia noastră mai bine către articolele de proză ale lui W'agner, aceste manifeste şi autocomantarii estetice, de critică culturală, scrieri ale unui artist de o izbitoare inteligenţă şi putere de voinţă cogitativă, pe care totuşi, ca opere literare şi spirituale, nu le putem compara fireşte cu

poezia naivă şi sentimentală. Sînt greu de citit, stilul fiind totodată estompat şi rigid, şi exprimă iarăşi un diletantism lăturalnic ; ele nu aparţin efectiv marii eseistici germane şi europene, nu sînt de fapt operele unui scriitor născut, ci sînt făurite în treacăt, de nevoie. Tot ce este detaliu creşte la Wagner numai din necesitate. Fericit, înzestrat, desăvîrşit, legitim şi mare devine abia în operele mari, de ansamblu.

N-a fost el oare şi muzician numai din necesitate, în scopul de a crea ansamblul, şi numai prin voinţă ? Nietzsche observă odată că aşa-numitul talent nu poate alcătui esenţialul geniului. „Cît de puţin talent, de pildă, la Richard Wagner — a exclamat el. A existat oare vreodată un muzician care la vîrsta de 28 de ani să mai fie încă atît de sărac ?“ Intr-adevăr, muzica lui Wagner creşte din începuturi timide, sărăcăcioase şi nehotărîte, iar aceste începuturi survin în viaţa sa mult mai tîrziu ca de obicei la marii muzicieni. El însuşi spune : „Mi-aduc aminte că încă pe la vîrsta de treizeci de ani mă întrebam, cu îndoială în suflet, dacă există într-adevăr în mine stofa unei individualităţi artistice supreme ; simţeam încă, în lucrările mele, înrîurirea şi imitaţia, şi numai cu îndoială cutezam să mă văd în dezvol- tarea mea ulterioară ca un creator cu adevărat ori- ginal“. Aceasta este o privire retrospectivă

înainte, la 46 de ani, scria din Lucerna lui Liszt, în zilele cînd *Tristan* nu reuşea nicicum să progreseze : „Cît mă simt de lamentabil ca muzician, nu-ţi .pot spune îndeajuns în cuvinte : în adîncul inimii mă consider un adevărat cîrpaci. De m-ai vedea cîteo- dată cum stau gîndindu-mă că totuşi «trebuie să meargă» şi pe urmă trec la pian şi compun nişte nimicuri mizerabile, pentru a renunţa apoi în chip prostesc. Cum mă simt atunci ! Ce convingere intimă capăt despre propria mea cîrpăceală muzicală ! Şi acum vii tu, cu muzica ţîşnind din toţi .porii, ca nişte fluvii şi izvoare şi cascade, şi... atunci trebuie să îngădui să-mi spui astfel de cuvinte. îmi vine foarte greu să nu cred că toate astea-s numai ironie. Dragul meu, este o poveste ciudată, şi, cre- de-mă, nu-i nimic de oapul meu.“

Deprimare vădită, injustă, în fiece cuvînt, şi Liszt îi şi răspunde precum se cuvine. El îl acuză de „smintită nedreptate faţă de sine însuşi“. De fapt, fiecare artist cunoaşte o astfel de bruscă ruşi- nare în faţa măiestriei de lîngă el, ori de dinaintea sa ; ea provine din faptul că fiece îndeletnicire artistică reprezintă o adaptare nouă şi foarte dibace a condiţiilor personale şi individuale faţă de artă in general, iar individul, chiar după realizări recunoscute, izbutite, comparîndu-le cu măiestria altora, se poate

Şi totuşi, un asemenea limbaj de auboînjosire depresivă, de desperare sufletească în faţa muzicii, la un creator care a ajuns ia actul al III-lea din *Tristan* pare ciudat şi psihologic surprinzător.

Intr-adevăr, aroganţa dictatorială a lui Wagner din timpul bătrîneţii, cînd zeflemisea şi condamna în revista *Bayreuther Blätter* multe lucruri realmente frumoase din Mende'Issohn, Schumann şi Brahms, spre sporirea faimei propriei sale arte — această siguranţă de sine a fost plătită cu multe momente de descurajări şi mâhniri din trecut. De unde proveneau aceste crize ? Desigur, numai din împrejurarea că el însuşi, în astfel de momente, săvîrşea greşeala de a privi izolat menirea de muzician şi s-o compare cu valorile supreme, pe cînd în fond ea nu trebuie privită decît ca *subspecie* a artei sale integrale — şi din această greşeală provine mai cu seamă şi opoziţia dîrză pe care a trebuit s-o biruie muzica lui. Noi care datorăm lumii miraculoase a acestei muzici şi magiei ei intelectuale atîta fericire şi extaz, atîta uimire în faţa acestei priceperi uriaşe, noi înţelegem cu greu această opoziţie ; expresiile întrebuinţate împotriva muzicii lui Wagner, ca : „rece“, „algebrică[41], „lipsităde formă“, le găsim îngrozitor de injuste şi lipsite deînţelegere

i,nă de muze, filistină, părăsită de Dumnezeu şi de muzică. Dar altul a fost cazul. Mulţi dintre cei care judecau astfel, care trebuia să judece astfel, nu erau nişte agramaţi, ci suflete şi minţi artistice, muzicieni şi iubitori ai muzicii, preocupaţi de soarta muzicii, oameni care cu bună dreptate aveau pretenţia că pot distinge între muzică şi non-muzică — şi care au pretins că aceasta nu era muzică ! Părerea lor a fost complet infirmată ; i-a fost hărăzită o înfrângere seculară. Dar dacă a fost greşită, era oare şi de neiertat ? Muzica lui Wagner luată în sine de fapt nici nu este muzică, după cum nici drama, fondul muzicii, pe care o desăvârşeşte într-o operă poetică, nu este literatură. Ea e psihologie, simbol, mit, emfază — toate laolaltă ; dar nu este muzică în sensul pur şi deplin al acelor judecători de artă uluiţi. Textele în jurul cărora se înlănţuie ea şi pe care le completează ca dramă nu sînt literatură, dar muzica sa este literatură. Ea, care pare a ţîşni ca un geiser din adîncurile preculturale ale mitului (şi nu pare doar, ci o face într-adevăr), este o realitate — şi în afară de aceasta — gîndită, calculată, suprainteli- gentă, de o deşteptăciune ascuţită, atît de literar concepută, precum sînt textele concepute muzica- liceşte. Descompusă în elementele ei originare, muzica trebuie să

Murmurul originar al Rinului, cele şapte blocuri de acorduri primitive, care edifică Walhalla, nu sînt mai puţin literare.

Un celebru şef de orchestră, care dirijase *Tristan* într-o seară, îmi spuse, în drum spre casă : „Asta nici nu mai este muzică[44]. O spunea în sensul zguduirii noastre emoţionale comune. Dar ceea ce ne smulge nouă azi un „Da[44] plin de admiraţie cum se putea să nu provoace pe atunci, la început, un „Nu“ mînios ? O muzică de felul aceleia din „Călătoria lui Siegfried pe Rin“ ori bocetele pentru cel ucis, bucăţi de o nespusă splendoare pentru urechea noastră, pentru spiritul nostru, nu mai fuseseră auzite niciodată pînă atunci, erau de neauzit în sensul cel mai scandalos. Să ceri ca cineva să resimtă această înşiruire de citate simbolice ale motivelor, care stau ca nişte blocuri de stîncă în torentul proceselor muzicale elementare, ca muzică în sensul lui Bach, Mozart şi Beethoven, era prea mult. Prea mult ar fi fost ca „trisonul în *mi bemol major",* care iese !a iveală în preludiul din *Aurul Rinului,* să fie numit dintru început muzică. Nici nu era muzică. Era o idee acustică ; ideea începutului tuturor lucrurilor. Era utilizarea suverană şi diletantă a muzicii pentru a reprezenta o idee mitică.

Psihanaliza pretinde a şti că dragostea se compune dintr-o seamă de perversităţi. Ea

lume. Dacă-i aşa, atunci geniul lui Wagner este alcătuit dintr-o mulţime de diletantisme.

Dar din ce fel de diletantisme ! Wagner este un muzician de o asemenea calitate, încît convinge şi pe cei nemuzicali să guste muzica. Aceasta ar putea constitui o obiecţiune pentru esotericii şi aristocraţii artei — dar dacă se întîlnesc printre cei nemuzicali oameni şi artişti ca Baudelaire ?

Pentru Baudelaire, întîlnirea cu Wagner constituie întîlnirea cu Muzica, pur şi simplu. El era muzical, şi a mărturisit el însuşi, lui Wagner, prin scris, că nu se pricepe la muzică şi că nu cunoscuse altceva decît cîteva bucăţi frumoase de Weber şi Beethoven. Iar acum, manifesta o înflăcărare care merge pînă la ambiţia de a muzioaliza vorbirea, de a se asemui cu Wagner numai printr-însa, ceea ce a avut consecinţe importante pentru lirica franceză. De astfel de prozeliţi poate fi mîndră o muzică neprofesională ; mulţi dintre partizanii rigorismului ar putea s-o invidieze pentru astfel de discipoli, şi nu numai pentru atît. In această muzică exoterică există lucruri de o genialitate şi splendoare oare fac să oadă în ridicol astfel de diferenţieri. Motivul Lebedei din *Lohengrin* şi *Parsijal,* acordurile nopţii de vară senine la sfîrşitul actului al doilea din *Maeştrii cîntăreţi* şi

îşi zăreşte iubita trecind peste mare ; muzica de *Vinerea Mare* din *Parsijal* şi uriaşa Muzică a transformării din actul al treilea al acestei opere ; sublimul duet dintre Siegfried şi Brunhilda, la începutul *Amurgului zeilor,* cu intonaţie de cîntec popular : „Vrei să-mi dăruieşti dragostea", şi captivantul „Slavă ţie, stea strălucitoare[11] ; anumite părţi din versiunea revăzută a lui *Venusberg* în timpul cînd lucra la *Tristan* — toate sînt inspiraţii în faţa cărora muzica absolută ar putea ea însăşi să păleasca de invidie ori să roşească de încîntare. Şi menţionez aceste bucăţi doar la întîmplare. Tot atît de bine aş putea cita altele, ori să vă amintesc arta uimitoare a lui Wagner de a coti, de a schimba, de a transforma sensul unui motiv existent în succesiunea lui muzicală, ca de pildă în preludiul actului al treilea din *Maeştrii cintăreţi,* în care Cîntecul Cizmarului, al lui Hans Sachs, cunoscut nouă din partea umoristică a actului al doilea ca un cîntec robust de muncitor, se transfigurează într-o nebănuită poezie. Ori să ne gîndim la transformarea ritmică şi armonică şi interpretarea • nouă pe care o suferă motivul aşa-zis al credinţei — cunoscut chiar de la începutul uverturii — de multe ori în decursul lui *Parsijal,* iniţial în marea povestire a lui Gurnemanz. Este greu să vorbeşti despre aceste

răsună în ureche tocmai un amănunt, un simplu arabesc cum este acea figură de corn, tehniceşte aşa de uşor de descris, dar în fond de nedes- cris, care în bocetul pentru Siegfried pregăteşte armonic motivul de dragoste al părinţilor săi ? In asemenea momente, abia mai putem distinge dacă este arta specifică şi personală a lui Wagner, ori muzica în sine pe care o admirăm şi care ne vrăjeşte astfel. Cu un cuvînt, este un lucru dumnezeiesc — să nu ne sfiim de un cuvînt pe care în felul acesta atît de efeminant şi de entuziasmant numai muzica ni-1 poate aşterne pe buze.

Caracterul sufletesc general al muzicii wagneriene are un timbru de o gravitate pesimistă, o adiere uşor nostalgică, ceva frînt în ritm şi un ton care din tumultul întunecat luptă să ne mîntuie în frumos. Este muzica unui suflet împovărat care nu evocă ideea fizică a dansului, ci o răscolire, o stimulare şi îmboldire — toate însoţite de un efort nemeridional, pe care umorul congenital al lui Lenbach l-a caracterizat atît de nimerit, spunînd într-o zi lui Wagner : „Muzica dumitale, ei bine, este un fur- gon pornit spre împărăţia cerurilor“. Dar ea nu este numai atît. Dincolo de chinul ei sufletesc, nu trebuie să uităm cutezanţa ei, mîndria şi voioşia pe care muzica este în stare să le scoată la lumină în acelaşi timp, de pildă, în temele cavalereşti, în motivele lui Lohengrin,

buie să uităm, de asemenea, feericul glumeţ, natural şi gingaş din terţetele „Fiicelor Rinului“, spiritul de parodie şi zburdălnicia savantă din preludiul la *Maeştrii cintăreţi,* nici veselia de Ländler, din dansul popular, în actul al treilea. Wagner poate înfăptui orice. Este un caracteriza tor fără pereche, iar a înţelege muzica sa ca mijloc de definire înseamnă s-o admirăm nespus de mult. Arta lui este pitorească, ba chiar grotescă şi calculată pentru perspectivă de distanţă, aşa cum o cere teatrul, dar şi în detalii se dovedeşte a fi de o bogăţie de invenţie, de o vie capacitate de pătrundere în fenomene, de vorbire şi gestică, de o pregnanţă neîntîlnită pînă la el. Ba triumfă în rolurile soliştilor ; de pildă, în figura muzical-poetică a Olandezului, învăluită în dezolare şi blestem, zbuciumată în faţa sălbăticiei întinsului mării... în nestatornicia şi gra#a vicleană a lui Loge ; în clipitul şi flexiunile piticului care este părintele sufletesc al lui Siegfried ; în răutatea zănatică şi absurditatea lui Beckmesser. Actorul dionisiac — arta lui, artele lui, dacă doriţi — se revelează în această omnipotenţă şi ubicuitate a transformării şi înfăţişării ; el nu schimbă doar masca omenească, ci pătrunde înlăuntrul naturii, ni se adresează din mijlocul furtunii şi al vijeliei, din foşnetul frunzelor şi din lucirea valurilor, din

acestui geniu al deghizărilor şi al atotputerniciei imitative, geniu cu adevărat iniţiat în viaţa infe-rioară a broaştei rîioase, în săriturile şi tîrîturile ei spongioase, şi la fel de familiarizat cu existenţa fără de griji a semizeilor din mitologia nordică trăind printre nori. Această putere nelimitată, caracterizatoare, reuşeşte să unească creaţii de o eterogenitate sufletească atît de mare, cum sînt acei germani luterani robuşti din *Maeştrii cintăreţi* şi lumea dornică şi vrăjită de moarte a lui *Tristan.* Fiecare operă este dezvoltată pe un ton fundamental care o deosebeşte de toate celelalte, astfel încît înlăuntrul ansamblului de creaţie, care constituie el însuşi un cosmos personal, fiecare operă în parte formează din nou o astfel de unitate închegată, un astru. Există între opere afinităţi şi legături muzicale în care se anticipează unitatea organică a întregului. în *Parsijal* se strecoară accente din *Maeştrii cintăreţi,* în muzica din *Olandezul* poţi prinde cu urechea anticipări din *Lohengrin,* iar în textul acestuia, chiar aluzii la limbajul de extaz religios din *Parsijal,* ca de pildă cuvintele : „Un balsam sfînt pentru rănile mele izvorăşte din jurămîntul meu, din marele cuvînt“ ; în sfera creştinescului *Lohengrin* apar rămăşiţe păgîne, întrupate în Ortrud, prin tonalităţi care prevestesc *Nibelungul.*

Fiecare operă se detaşează de cealaltă într-un

vizibil şi oarecum palpabil ca miez al artei şi aproape ca arta însăşi : este taina împerecherii nuanţei personale cu cea obiectivă. în fiecare operă a sa, Wagner este perfect el însuşi, şi oricare măsură dintr-însa nu poate fi decît a sa, indicînd formula şi scriitura sa personală, de neconfundat. Şi totuşi, fiecare operă este totodată deosebită, o lume stilistică în sine, produsul unei pătrunderi obiective, care cumpăneşte insistenţa subiectivă şi se anulează prin ea. Minunea cea mai grozavă în această privinţă e, poate, opera septuagenarului — *Parsifal.* In explorarea şi transpunerea în cuvinte a unor lumi îndepărtate, înfricoşătoare şi sacre, realizează o culme — în ciuda lui *Tristan şi Isolda,* cea mai extremistă dintre operele lui Wagner şi mărturia unei capacităţi de adaptare sufletească şi stilistică (întrecînd chiar şi obişnuita lui măsură), plină de sunete pe care le urmărim cu mereu reînnoită nelinişte, curiozitate şi vrajă.

„Asta este o chestie stupidă[44], scrie Wagner, din Lucerna, în mai 1859, în toiul muncii istovitoare la actul al treilea din *Tristan,* care-i prilejuieşte o nouă emoţie prin figura lui Amfortas, cea de mult întrevăzută şi schiţată. „O chestie stupidă ! închi- puieşte-ţi, pentru numele lui Dumnezeu, ce mi s-a întîmplat ! Dintr-o dată mi s-a luminat totul, în chip teribil ! Amfortas este Tristan al meu din actul al treilea, într-o

Această „intensificare[44] este legea necesară de dezvoltare şi de viaţă — bazată pe un autorăsfăţ
— a producţiei sale. Wagner a experimentat toată viaţa accentele lui Amfortas, accentele de suferinţă şi de umilă pocăinţă. Ele apar în *Tannhäuser:* „Ah, cum mă apasă povara păcatelor !“ ; au devenit în *Tristan* un aparat *non plus ultra* de exprimare sfî- ş ie boare, cum îşi dă seama Wagner cu înfricoşare, dar în *Parsifal* ele vor fi întrecute, vor trebui să sufere „o intensificare de neimiaginat“. Este vorba de o culminare a accentelor, pentru care se vor căuta involuntar prilejuri şi situaţii din ce în ce mai puternice şi mai adînci.

Subiectele, operele izolate sînt treptele şi etapele continuu depăşite ale unităţii, ale unei creaţii închise în sine, sferice, care „se dezvoltă[44], dar există întrucîtva chiar de la început. De aici împletirea, întrepătrunderea concepţiilor, care are drept rezultat faptul că un artist de speţa şi formaţia lui spirituală nu are a face niciodată numai cu o operă anumită, cu tema la care tocmai lucrează, ci este împovărat simultan de toate celelalte, care îngreuiază momentul de creaţie. Un lucru aparent plănuit, asemănător unui plan de viaţă, iese la iveală, astfel încît Wagner, în anul 1862, pe cînd compunea *Maeştrii cîntăreţi,* într-o scrisoare către Biilow, din

ani înainte de săvîrşirea ei. Fiindcă, pentru a umple golurile din planul integral, trebuie mai întîi terminat *Siegfried* şi întreg *Amurgul zeilor,* între care se mai intercalează şi *Tristan* şi *Maeştrii cintăreţi.*

în tot timpul trudei la *Tristan,* Wagner e împovărat de *„Ring"* şi totodată, chiar de la început, îşi spune cuvîntul *Parsifal.* Această operă este prezentă şi în timpul muncii la lucrarea pronunţat luterană, *Maeştrii cintăreţi,* şi aşteaptă de fapt încă din 1845, anul premierii operei *Tannhăuser* la Dresda. în anul 1848 este realizat proiectul în proză oare condensează mitul nibelungilor într-o dramă, manuscrisul *Morţii lui Siegfried,* din care va ieşi *Amurgul zeilor.* între timp însă — în anii 1846 şi 1847 — s-a făurit *Lohengrin* şi s-a schiţat acţiunea din *Maeştrii cîn- tăreţi,* care reprezintă „un joc de satiri" şi o con- traparte umoristică a lui *Tannhăuser.* Acest deceniu al cincilea, la mijlocul căruia Wagner împlineşte 32 de ani, ne aduce de fapt, de la *Olandezul zburător* pînă la *Parsifal,* întregul plan de lucru al vieţii sale, pe oare îl va executa în următoarele patru decenii, adică pînă în 1881, fiind în permanenţă preocupat de toate aceste lucrări, în mod simultan.

Opera lui nu are în fond o cronologie precisă. Este creată în timp, e drept, dar e prezentă de la început şi dintr-o dată în întregime. Ultima

înseamnă sfîrşit, deznodămînt, desăvîrşire şi întrueît după ea nu mai urmează nimic ; munca bătrînului maestru la această operă, munca acestui artist care şi-a trăit pe deplin toată viaţa, este doar muncă, atîta tot — opera uriaşă s-a înfăptuit, iar inima care a rezistat încercărilor extreme timp de şaptezeci de ani poate să se oprească acum, într-un ultim spasm.

Această povară a creaţiei apasă pe nişte umeri care nu sînt nicidecum aceia ai unui Cristoforus, pe o constituţie atît de şubredă după aparenţă şi după starea subiectivă, încît nimeni n-ar fi cutezat să-i prevadă artistului o existenţă lungă şi că, pur- tînd pe umerii săi o astfel de povară, o să ajungă la ţinta propusă. Este o natură oare se simte în fiece moment în pragul istovirii şi care nu află decît în mod excepţional proba sănătăţii.

Constipat, melancolic, avînd insomnii, chinuit mereu, acest om se află la vîrsta de treizeci de ani într-o astfel de stare, încît se aşază adesea pentru a plînge în voie cîte un sfert de oră. Nu va apuca să vadă sfîrşitul lui *Tannhăuser,* nu o poate crede !

I se pare o cutezanţă să înceapă, la treizeci şi şase de ani, elaborarea planului *Nibelungului,* iar cînd ajunge la patruzeci de ani, „se gîndeşte zilnic la moarte[46] — el care aproape la şaptezeci

O boală de nervi îl chinuieşte, una din acele boli organic insesizabile care te trag pe sfoară ani îndelungaţi şi te ameninţă să-ţi facă viaţa imposibilă, fără însă a ţi-o „primejdui[41]. A convinge pe victima unei astfel de boli că viaţa nu-i este în pericol e un lucru extrem de greu, şi de multe ori aflăm în scrisorile lui Wagner dovada convingerii sale că e sortit morţii. „Nervii mei — scrie artistul, la treizeci şi nouă de ani, sorei sale — sînt pe cale de istovire c®mpletă ; poate vreo întorsătură externă a circumstanţelor vieţii mele să mai ţină moartea, în chip artificial, la distanţă încă vreo cîţiva ani. Asta e valabil însă numai pentru moartea propriu-zisă, în ce priveşte pieirea mea, nu o
mai poate opri.“

Şi în acelaşi an scrie : „Sînt bolnav de nervi şi, după diferite încercări de a mă vindeca radical, nici nu mai nutresc speranţa însănătoşirii... Munca mea este singura care mă mai ţine pe picioare ; însă nervii creierului meu sînt de pe acum atît de slăbiţi, încît nu pot acorda lucrului mai mult de două ore pe zi, şi pe acastea nu mi le pot îngădui decît dacă, o dată munca terminată, mă întind alte două ore, ca să obţin, în sfîrşit, puţin somn“.

Două ore pe zi. In răstimpuri atît de scurte deci — cel puţin cîteodată — s-a adunat această operă gigantică, a unei vieţi în luptă cu forţă oare de

elastice, în oare energia repede scăzută se împrospătează pentru scurtă vreme şi al cărui nume moral este *răbdare.* „Autentica răbdare dovedeşte o mare elasticitate", notează Novalis, iar Schopenhauer laudă răbdarea, socotind-o drept o adevărată bravură. Acest amestec fizico-moral de elasticitate, răbdare şi eroism îngăduie acestui om să-şi îndeplinească chemarea ; şi nu ne-ar fi uşor să descoperim o altă viaţă de artist în oare să putem studia aşa de bine această caracteristică contituţie vitală a geniului, acest amestec de sensibilitate şi forţă, de delicateţe şi rezistenţă —• acest amestec între „şi totuşi[1]* şi autosurprindere, din care izvorăsc operele mari şi care, fireşte, creează, cu timpul, simţă- mîntul unei ţineri în suspensie printr-o misiune îndărătnică. Da, este greu să nu credem în cazul acesta într-o „încăpăţînare“ metafizică a operei în esenţa' ei, o ,,voinţă“ care tinde să se realizeze şi pentru oare viaţa creatorului ei nu înseamnă decît un instrument şi o victimă totodată voluntară şi involuntară. „în realitate te simţi mizerabil, dar te simţi !“ Iată o exclamaţie de autoironie, desperată, răzbătînd din scrisorile lui Wagner. Şi nu uită să stabilească o legătură cauzală între suferinţa lui şi arta sa, adică să considere arta şi boala lui drept una şi aceeaşi încercare — cu rezultatul că se trudeşte să scape

„Acum un an — scrie el — mă aflam într-un institut de hidroterapie, cu intenţia de a deveni pe de-a-ntregul un om *fiziceşte sănătos.* La baza dorinţei mele stăruia în taină gîndul unei sănătăţi, care să-4ni dea putinţă să scap cu desăvîrşire de artă, chinul vieţii mele ; a fost o ultimă luptă desperată pentru fericire, pentru adevărata, nobila bucurie a vieţii, care nu poate fi decît darul celui ce se naşte sănătos[44].

Ce enunţare înduioşătoare şi copilăresc de tulbure ! Vrea să se vindece de artă prin hidroterapie, adică de constituţia care face din el artistul ! Relaţiile sale cu arta, cu destinul său, sînt de o complicaţie abia descifrabilă, deosebit de contradictorii şi încâlcite, încît, cîteodată, se pare că se zbate în ele ca într-o capcană logică. „Şi să mai înfăptuiesc una ca asta ?“ — exclamă Wagner la patruzeci şi şase de ani, după ce a analizat, mişcat, conţinutul sufletesc şi simbolic al lui Parsifal. „Şi încă să mai şi scriu muzica pentru ea ? — Foarte mulţumesc ! Să o facă cine are chef ; eu mă lepăd de ea !“ Ascultaţi intonarea de cochetărie feminină din aceste cuvinte, care cuprind rîvna vibrantă după această operă, ştiinţa că : „Trebuie s-o faci[44] —• şi un refuz voluptos ! Visul său de a se lepăda de artă, de a putea să vieţuiască în loc să fie silit să creeze — visul de a fi *fericit* revine mereu în

cere de a trăi[44] le rosteşte pe toate ca noţiune contrastantă faţă de existenţa sa de artist, împreună cu concepţia artei ca mijloc de compensaţie pentru orice plăcere imediată a vieţii. La treizeci şi nouă de ani scrie lui Liszt : „Mă îndrept din zi în zi mai mult spre o decădere sigură ; *trăiesc o existenţă nedemnă, de nedescris !* Nu cunosc nimic din veritabila bucurie a vieţii ; pentru mine, bucuria de viaţă, adică *dragostea* (sublinierea este a sa), este doar un obiect al închipuirii, nu al experienţei. Astfel inima mea a fost nevoită să pătrundă în creierul meu, şi viaţa mea să devină artificială ; nu mai pot trăi decît ca «artist», în care tot «omul» din mine s-a dizolvat.“

Trebuie să recunoaştem că niciodată arta n-a fost definită în cuvinte mai brutale şi cu mai desperată sinceritate drept mijloc de îmbătare, haşiş, *Paradis artificiel.* Şi există chiar crize de revoltă nebună împotriva acestei trăiri artificiale, de pildă atunci cînd scrie lui Liszt, în ziua sa de naştere, la vîrsta de patruzeci de ani :

„Iată că nnaş boteza din nou ; nu eşti dispus să-mi fii naş ? Aş vrea ca amândoi s-o ştergem de aci şi s-o pornim în lumea largă, chiar de-ar fi numai ca să pierim în ea voios, să ne sfărîmăm în vreo prăpastie !“ Citind astfel de rînduri, ne gîndim la Tannhäuser care-1 ţine strîns pe Wolfram, pentru a-1 atrage cu sine în Muntele Vene-

rci — fiindcă într-adevăr lumea şi viaţa sînt gîndite aici de un creier obsedat de privaţiuni, întrutotul ca în *Venusberg,* drept centrul unui *Je m'en fichisme* boem şi radical, al pieirii în petreceri nebuneşti ; pe scurt, al tuturor plăcerilor pentru care arta trebuie să-i fie compensaţie într-un mod „nedemn[44].

însă alături, ori mai bine zis într-o înlănţuire stranie, îi apare arta într-o cu totul altă lumină, ca mijloc de mîntuire, ca un *quietativ,* ca o stare de intuire pură şi de renunţare la voinţă, cum l-a învăţat filosofia s-o privească, şi cu obişnuita bunăvoinţă spirituală şi uşurinţă pentru învăţare a copilului artist, el ar vrea să-i dea ascultare. Oh, el este idealist ! Viaţa nu-şi are sensul în ea însăşi, ci pe un plan superior, în misiune, în creaţie, şi atunci, „nevoia de a fi mereu şi veşnic în luptă pentru a-ţi procura cele necesare[14], aşa cum era cazul la Wagner : „a nu avea răgazul să gîndese lungi perioade de timp la nimic altceva decît cum aş face să-mi agonisesc, pentru un viitor apropiat, liniştea din afară şi necesarul pentru existenţă, iar pentru aceasta să fiu silit să ies complet din sfera preocupărilor mele, încît să apar acelora prin oare voi să-mi asigur traiul ca un om cu totul altul decît cel ce sînt — iată ceva revoltător..."

Toate aceste griji se potrivesc bine şi în chip

care, prin osîrdia ce o poartă celor necesare pentru trai, vede în asta tocmai rădăcinile plăcerii închipuite a lucrurilor în sfîrşit dobîndite ; de aceea, în fond, nimeni nu poate înţelege în chip lămurit de ce ni se pare nouă atît de dezgustătoare această activitate care este doar soarta şi condiţia noastră de viaţă, a tuturora.

„Cine poate înţelege cu adevărat şi limpede că unii oameni nu privesc viaţa ca scop în sine, ei ca un mijloc indispensabil pentru un scop mai înalt ?[44] (Scrisoarea către Matilde Wesendonk, din Veneţia, octombrie 1858.) într-adevăr, este ruşinos şi foarte înjositor să fii nevoit să te zbaţi şi să cerşeşti astfel pentru existenţă atunci cînd nu te preocupă de loc viaţa, ci un scop mai înalt, superior vieţii : arta, creaţia, pentru care trebuie să dobîndim liniştea şi pacea, şi care nu apare decît în lumina liniştei şi a păcii. însă îndată ce s-a cîştigat, cu chin şi vai, libertatea de a se îndeletnici cu esenţialul, de a lucra, libertatea ale cărei condiţiuni sînt destul de pretenţioase, atunci abia îşi face apariţia o formă superioară a sclaviei voinţei, cea productivă, lupta artei, despre care, în lupta josnică a existenţei, omul şi-afăcut o imagine filosofică înşelătoare, întrucît ea nu este de loc cunoaşterea mântuitoare şi „reprezentare[44] pură, ci spasmul suprem al

Puritatea şi pacea — o adîncă dorinţă de acestea trăieşte în pieptul său, întregind setea de viaţă, şi îndată ce această dorinţă fierbinte domină, ca reacţiune a zadarnicei sale rîvne după plăceri de viaţă nemijlocite, arta i se pare — iată o nouă complicaţie a relaţiilor sale faţă de ea ■— o piedică pentru mîntuire.

Este respingerea tolstoiană a artei, negaţia crudă a propriului său dar firesc, în favoarea „spiritului[44], negare ce se repetă aici în chip analog. Ah, Arta ! Ce dreptate avea Buddha s-o definească drept cea mai sigură rătăcire în calea mîn'tuirii !

Intr-o lungă şi furtunoasă scrisoare, trimisă din Veneţia, către doamna Wesendonk, în anul 1858, el înfăţişează prietenei sale toată această frămîntare, după care îi povesteşte despre planul unei drame budiste — *Învingătorii.* Dramă budistă — tocmai aici e încurcătura. Este o *contradicţie in adjecto* — iată ce a înţeles în faţa greutăţii de a utiliza pe omul acela liberat, dezbrăcat de orice pasiune, pe Buddha însuşi, pentru reprezentarea dramatică şi mai cu seamă pentru cea muzicală. Ceea ce este pur, sfîint, împăcat prin cunoaştere, este mort din punct de vedere artistic ; este dar : sfinţenia şi drama nu se pot uni. Şi este o împre-, j urare fericită faptul că Sakia Muni-Buddha, după izrvoarele ce le posedăm, pus în fata unei ultime probleme, se

trebuie să ajungă la hotărîrea de a primi, în ciuda principiilor sale anterioare, pe faţa Tşandala Sawi- tri în comunitatea sfinţilor. Slavă Domnului, prin aceasta devine un obiect posibil pentru artă. Wagner se bucură — şi în acel moment se simte cu conştiinţa încărcată, văzînd încătuşarea artei prin viaţă şi forţa de seducere a acesteia. Nu s-a surprins el însuşi dorind drama, şi nu sfinţenia ? Fără artă, el ar putea fi — un sfînt ; cu ea laolaltă, nu va fi niciodată. Dacă ar fi înzestrat cu cea mai înaltă ştiinţă, cu cea mai profundă înţelepciune, acestea ar face din el tot numai un poet, un artist; ele s-ar constitui în faţa sa într-o intuiţie plină de însufleţire, ca un tablou fermecător, căruia n-ar putea să-i reziste fără a-1 transforma în creaţie. Ba chiar mai mult : îi face plăcere descoperirea diabolicei antinomii ! Este oribilă, dar cuceritor de interesantă

— s-ar putea face de îndată din ea o operă psiho- logic-romantică, lucru aproape conceput de Wagner într-o scrisoare către doamna Wesendonk, care este în fond schema pentru o astfel de operă.

Goethe constată : „Nu putem evita lumea mai sigur decît prin artă şi nu ne putem lega de ea mai sigur decît prin artă“. Iată ce se alege dintr-o constatare resemnată, plină de mulţumire, într-un creier romantic !

Dar oricum ar sta lucrurile cu arta şi oricît ne-

dată de mîntuire, opera lui Wagner, datorită forţelor schimbătoare, pe care, în taină, nu se poate împiedica să le admire, păşeşte nestăvilit înainte ; partiturile se adună grămadă, şi asta-i principalul. Omul acesta ştie la fel de puţin ca noi toţi cum ar trebui să trăiască cu adevărat — pe el viaţa îl subjugă, smulgîndu-i ceea ce vrea, adică opera sa, fără a se sinchisi în ce fel de mreji de gînduri se zbate autorul : „Copilă ! Tristan acesta devine ceva înfricoşător ! Acest ultim act !! Mi-e teamă că opera va fi interzisă — dacă nu va fi cumva parodiată printr-o reprezentaţie proastă ; numai nişte reprezentaţii mediocre mă pot salva ! Cele cu totul reuşite ar trebui să înnebunească lumea ; nu-mi închipui altfel lucrurile. Pînă aici a trebuit să ajung ! O, vai ! —- Şi eram tocmai în plin avînt ! Adio !“

O scrisorică adresată doamnei Wesendonk. Un bileţel nebudistic, plin de hohotele unui rîs fantastic şi speriat de nelegiuirile zănatice pe care le săvîrşeşte. Acest om melancolic şi şubred, a cărui boală nu este decît o variantă neobişnuită a sănătăţii, are resurse puternice de bună dispoziţie şi în viaţă o indestructibilă elasticitate. Ce farmec vital trebuie să fi răspîndit în jurul său acest om, al cărui contact personal Nietzsche nu a încetat de a-1 numi „unicul prilej de bucurie al zilelor sale“. Mai întîi de toate, nu-i lipseşte nepretuita capacitate de a zvîrli cît colo patosul şi

a proclama, după munca extrem de încordată a zilei, începutul veseliei, precum obişnuieşte să o facă cu exclamaţia : „Gata ! Acum nu mai rostim nici un cuvînt serios !“ — răsunînd printre artiştii săi de la Bayreuth, această mică lume a teatrului, de care are nevoie pentru realizarea operei sale şi în mijlocul căreia, el însuşi om de teatru din creştet pînă în tălpi, se simte foarte bine, ca un bun camarad ce este în carul lui Tespis, în pofida marei distanţe spirituale dintre ei.

Modestul său prieten Heckel din Mannheim, primul acţionar la Bayreuth, ştie să povestească lucruri splendide în privinţa asta. „Foarte des — scrie el — domnea în relaţiile personale dintre Wagner şi artiştii săi o zburdălnicie veselă. La ultima repetiţie de pian, în sala hotelului «Sommer», din exuberanţă, el a stat *pe cap* cu picioarele în sus“.

Această scenă ne aminteşte iarăşi de Tolstoi, anume, de scena în care bătrînul profet şi creştinul mohorît face, din aceeaşi pură exuberanţă, un salt în cîrea socrului său Beers. Omul Wagner este artist, aidoma tenorilor şi priveghetorilor din teatru, care îl numesc „maestru“, adică în fond un om vesel şi dispus să înveselească, ca organizator de petreceri, şi pe alţii. Iată un contrast adînc şi priineios sănătăţii faţă de omul care cunoaşte, ştie şi judecă, faţă

înţelegem că artistul, chiar şi acela ce sălăşluieşte permanent în sferele cele mai solemne ale artei, nu este un ins absolut serios, că-1 atrage efectul şi înve- selirea, şi că tragedia şi farsa au aceeaşi rădăcină. O simplă rotire a reflectorului, şi una se transformă în cealaltă — farsa ascunde o dramă, tragedia este, pînă la urmă, o glumă sublimă. Seriozitatea artistului oferă un capitol de meditat. S-ar putea pretinde că e un lucru indecent dacă se pune problema seriozităţii adevărului spiritual rostit de artist. Căci renumitul cuvînt „seriozitatea în joc“ este în afara problemei — această formă deosebit de pură şi de înduioşătoare a demnităţii omeneşti.

Dar ce să credem despre cealaltă seriozitate, anume, a cercetătorului adevărului, a gînditorului şi confesorului Richard Wagner ? Prin ascetic-creştinele idei şi dogme ale bătrâneţii sale, acea filosofie de „Cina cea de taină[44] a sfinţirii prin abţinerea de la „bucuria cărnii“, în toate sensurile expresiei, prin aceste mentalităţi şi revelaţii, a căror expresie este opera *Parsifal,* şi chiar prin *Parsifal* în sine, se dezminte, se anihilează, se tăgăduieşte revoluţionarismul senzual din zilele tinereţii lui Wagner, care constituie atmosfera şi conţinutul de idei ale operei *Siegfried.* Nu mai există, şi nici nu ar mai trebui să existe. Dacă artistul ar lua în serios, în sens spiritual, poile, tîrzîile şi totuşi definitivele

cute ca greşite, vinovate şi dăunătoare, să fie arse de însăşi mina creatorului lor, pentru a nu mai expune niciodată omenirea la efectele potrivnice mîntuirii. Insă Wagner nu gândeşte aşa. Ideea nici nu-i trece măcar prin minte ! Cine să distrugă opere atît de frumoase ? Toate rămiîn laolaltă, şi sînt în continuare reprezentate, deoarece artistul îşi respectă biografia. El cedează diferitelor dispoziţii fiziologice ale vîrstelor respective şi le oglindeşte în opere, care se contrazic reciproc din punct de vedere spiritual, dar care sînt, toate, frumoase şi merită să fie păstrate. Noile „adevăruri trăite" înseamnă pentru artist îndemnuri noi pentru teatru şi posibilităţi noi de exprimare, nimic mai mult. Se încrede în ele, le ia în serios, dar numai în măsura în oare are nevoie să le ridice la expresia supremă şi să producă astfel impresia cea mai adîncă. Deci le ia în serios, le ia în serios pînă la lacrimi — dar nu de tot ■—• şi deci de loc. Seriozitatea sa artistică este „seriozitatea jocului[44], şi este de natură absolută. Seriozitatea sa spirituală nu este absolută, este seriozitate în scopul jocului, în mijlocul camarazilor deci, Wagner este gata să-şi bată joc de solemnitatea sa, încît poate fi în stare să trimită opera *Parsifal* lui Nietzsche cu menţiu-nea : „Richard Wagner, consilier ecleziastic supe-rior“. Dar Nietzsche nu era un camarad printre

absolută şi ucigător de morocănoasă a filosofului faţă de. planul unei piese pătrunse de un creştinism oatoliciziant, despre oare spunea totuşi că ar fi o supremă provocare azvîrlită muzicii. Cînd Wagner, în chip copilăresc, aruncă furios de pe pian o partitură de a lui Brahms, un asemenea acces de invidie artistică şi de dorinţa de dominaţie dictatorială este un prilej de adîncă durere pentru Nietzsche, şi acesta exclamă : „In momentul acesta, Wagner n-a fost măreţ !“ Iar cînd Richard Wagner se recrea cu trivialităţi, glumea şi povestea anecdote saxone, Nietzsche, jenat, roşea în locul lui ; şi înţelegem bine ruşinarea sa faţă de o astfel de schimbare de nivel, deşi ceva în noi — poate profesia noastră artistică — ne sfătuieşte să nu-i dăm prea mare însemnătate.

*

Cunoaşterea filosofici lui Arthur Sehopenhauer constituie marele eveniment din viaţa lui Richard Wagner. Nici o altă întîlnire intelectuală anterioară, de pildă aceea cu Feuerbach, nu i se poate asemăna ca însemnătate personală şi istorică, căci a reprezentat suprema mîngîiere, deplina autoconfirmare şi mîntuire spirituală pentru acela căruia, în înţelesul cel mai desăvîrşit al cuvîntului, i se cuvenea această confirmare, şi fără îndoială că împrejurarea a dat muzicii sale

Richard Wagner nu se încredea prea mult în realitatea prieteniei ; hotarele individualităţii, ce. despart sufletele, făceau ca în ochii săi, după experienţa sa, singurătatea să fie de neînvins, iar înţelegerea deplină, cu neputinţă. Iinsă de astă dată se simţea înţeles şi înţelegea perfect : „Prietenul meu Sehopenhauer“ ; „E un dar dumnezeiesc în singurătatea mea“ ; „Dar am un prieten — scrie Wagner — oare-mi devine din zi în zi mai drag. Acesta este bătrînul meu Sehopenhauer, în aparenţă atît de morocănos, şi totuşi atît de afectuos ! Cînd am ajuRS cu simţămintele mele atît de departe şi adînc, ce unică desfătare, la răsfoirea acelei cărţi, de a mă regăsi, dintr-o dată, aşa de bine înţeles şi de a mă vedea exprimat cu atîta claritate, doar într-o limbă cu totul alta, unde suferinţa devine repede obiect de cunoaştere... Iată o minunată interacţiune şi un schimb de o calitate care mă fericeşte în mod cu totul deosebit, iar acest efect este întotdeauna nou pentru că este din ce în ce mai puternic... Ce bine că bătrînul nu ştie nimic despre toate acestea, despre ceea ce reprezintă pentru mine, *ceea ce îmi sînt mie însumi, printr-insul“.*

Fericirea unei astfel de recunoaşteri este posibilă între creatori doar acolo unde se vorbesc limbi deosebite ; altfel, se dezlănţuie o catastrofă, intervine cazul ucigător al lui „Ori el

formă la cuget, dispare orice invidie, pe care altcum o creează alăturarea, dublarea cazurilor sufleteşti. Acel *Pereant qui ante nos nostra dixerunt* nu mai contează, şi nici întrebarea de artist a lui Goethe : „Mai trăim toi dacă trăiesc alţii ?“ Dimpotrivă, faptul că celălalt trăieşte constituie tocmai salvarea, o confirmare bineicuvîntată şi neaşteptată şi o clarificare a propriei tale fiinţe. Probabil că niciodată în toată istoria spirituală a omenirii nevoia omului întunecat, hărţuit, nevoia artistului de sprijin spiritual, de justificare şi cunoaştere prin intermediul cugetului nu a aflat o satisfacţie atît de minunată ca aceea pe care a obţinut-o Richard Wagner prin Sehopenhauer.

Lumea ca voinţă şi reprezentare — ce multe amintiri de tinereţe, propria noastră beţie spirituală, propria noastră fericire receptivă apar în faţa noastră ou melancolie şi recunoştinţă la gîndul legăturii dintre opera lui Wagner şi această carte de critică şi orînduire a lumii : un poem al cunoaşterii şi o metafizică de artist, alcătuit din pornire şi intelect, voinţă şi intuiţie, acest miracol de edificiu al cugetării etie-pesimist-muzicale, care ne dezvăluie o atît de adîncă înrudire epocală şi omenească cu partitura lui *Tristan !* Se înfăţişează acum vechile cuvinte prin care în roman tînărul descrie „evenimentul Sehopenhauer[44], trăit de eroul său burghez : îl

cătoare. Simţea o satisfacţie incomparabilă văzînd cum un creier covîrşitor de superior lua în stăpînire această viaţă, atît de puternică, brutală şi dispreţuitoare, pentru a o subjuga şi a o osîndi... Satisfacţia omului suferind care, în faţa vieţii reci şi aspre, îşi ascunde mereu durerea cu conştiinţa încărcată şi care, dintr-o dată, primeşte din mîna unuia dintre cei mari şi înţelepţi justificarea principială şi solemnă de a suferi prin lume — cea mai bună dintre toate lumile ce se pot închipui, lume despre oare, în batjocură, se dovedise că este cea mai rea dintre lumile ce se pot închipui[11]. Răsar iarăşi cuvintele de mulţumire şi slăvire, datorate unei satisfacţii spirituale a cărei emoţie o simţim întotdeauna, datorate acestei deşteptări în noapte dintr-un somn scurt şi adînc, unei treziri bruşte, speriate, avînd în inimă germenul unei metafizici care arată *Eul* drept o înşelare, moartea ca o eliberare din neîndestularea lui, lumea ca produsul voinţei şi ca veşnica ei proprietate, cît timp ea nu se neagă pe sine în cadrul cunoaşterii şi nu găseşte în iluzie calea spre pace... Acesta este epilogul, adaosul de doctrină a înţelepciunii şi mîntuirii într-o filosofie a voinţei care, potrivit concepţiei sale, are puţin de a face cu înţelepciunea păcii şi cu liniştea — o concepţie care a putut fi zămislită numai de către o natură impulsivă, cu o voinţă chinuită, fără stăpînire de sine, în care, firește,

cunoaştere era tot atît de viguroasă ca şi imboldul întunecos şi stăruitor, o concepţie *lumesc erotică,* ce proclamă răspicat sexul drept centru al voinţei şi care vrea să înţeleagă starea estetică drept cea a intuiţiei pure şi dezinteresate, drept singură şi provizorie posibilitate de a scăpa din chinul instinctului. Filosofia aceasta a fost născută din voinţă, din pornirea instinctului în luptă cu cunoaşterea mai bună, ea fiind negarea intelectuală a voinţei. Şi astfel s-a întâmplat ca Richard Wagner, o fire adînc şi frăţeşte înrudită cu filosoful Sehopenhauer, s-o trăiască şi s-o adopte ca şi cum ar fi fost a sa proprie, exprimîndu-1 pe de-a-ntregul pe el ; s-o adopte cu o supremă recunoştinţă.

Şi firea lui Wagner se compunea din voinţă sumbră, insistentă şi chinuitoare către putere şi satisfacţie, pe de o parte, şi din imboldul spre purificare morală şi mîntuire, pe de alta, din pasiune şi dorinţa de linişte. Iar un sistem de cugetare care constituie amestecul cel mai straniu, format din pacifism şi eroic, care declară „fericirea[44] ca o iluzie şi dă a înţelege că supremul, cel mai mare bun ce se poate dobîmdi, ar fi o viaţă eroică — ce mult trebuie să fericească un astfel de sistem o fire ca cea a lui Wagner, sistem ce pare izvorît din el, creat pentru el însuşi !

influenţat de filosofia lui Sehopenhauer. Aceasta dovedeşte o ciudată lipsă de pătrundere. Fireşte că ultraromantioa glorificare a nopţii în această operă sublim morbidă, distrugătoare, plină de vrajă, impregnată de cele mai primejdioase şi nobile mistere ale romantismului, nu este specific schopenhau- eriană. Intuiţile senzoriale şi transcendente din *Tristan* provin de mai departe, de la Novalis tuberculosul, plin de ardoare, care scrie : „O unire oare s-a înfăptuit şi pentru moarte este o cununie care ne dă o tovarăşă pentru eterna noapte. In moarte, dragostea este mai dulce ca oricând ; pentru un îndrăgostit moartea este o noapte a nunţii, o taină de dulci mistere[44]. Acelaşi scriitor se jeleşte în *Imnuri către noapte :* „Trebuie oare ca dimineaţa să vie din nou ? Nu sfîrşeşte niciodată puterea terestră ? Nu va arde niciodată veşnic sacrificiul tainic al iubirii ?“ Tristan şi Isolda se numesc „Hărăziţi nopţii'[1] — ceea ce stă scris literal la Novalis : „Hărăziţii nopţii[44].

Şi mai ciudate pentru istoria spirituală, mai semnificative pentru geneza, pentru temeiul de simţire şi cugetare din opera *Tristan* sînt legăturile cu o cărticică de prost renume, *Lucinda* lui Friedrich Schlegel, în oare aflăm scris : „Noi sîntem nemuritori oa şi dragostea. Nu mai pot spune dragostea mea ori dragostea ta : amîndouă sînt aidoma şi întrutotul una ; cînd

rie, veşnică unitate şi întovărăşire a spiritelor noastre, nu numai pentru ceea ce numim noi lumea aceasta ori lumea cealaltă, ci pentru o lume adevărată, indivizibilă, fără nume, una infinită, pentru întreaga, veşnica noastră fiinţă şi viaţă.“ Iată şi imaginea mentală a ciocnirii cupelor de moarte şi dragoste : „De aceea aş goli cu tine, dacă mi s-ar părea că a sosit clipa, tot aşa de voios şi de uşor băutura otrăvitoare de lauri cum am golit ultimul pahar de şampanie, pe care l-am băut împreună, însoţit de cuvintele : Vino să golim ultima rămăşiţă a vieţii noastre !“ Iată ivindu-se şi de data asta gîn- dul morţii în dragoste : „Ştiu că nici tu n-ai voi să-mi supravieţuieşti, că ai urma pe soţul tău cel grăbit, pînă în coşciug, şi ai coborî cu voie bună şi dragoste în prăpastia de flăcări, aşa precum o lege zănatică sileşte pe femeile indiene să piară, profa- nînd şi distrugînd astfel cele mai gingaşe sanctuare ale voinţei libere prin intenţie grosolană şi silnicie[11]. Aici avem de-a face cu „entuziasmul voluptăţii[14], ceea ce este în acelaşi timp o formulă tipic wagneriană. Iată, în proză, un cîntec de laudă şi slăvire erotic-quietistic a somnului, paradis al liniştei, sfîntă tăcere a pasivităţii, care a devenit în *Tristan* motivul' adormitor al cornului şi cîntecul preferat al viorilor. Şi n-a fost în cazul meu nici mai mult

dialogul iubirii dintre Lucinda şi Julius : „Oh, veş- nică nostalgie ! — Totuşi, dorul zadarnic al zilei, orbirea cea goală va scădea, în sfîrşit se va stinge, şi o lungă noapte de dragoste pururi liniştită se va face simţită" ; iar ca marginalii am scris „Tristan“. Nu ştiu nici astăzi dacă această paralelă literară, această reîntoarcere a aceluiaşi lucru, ca o reminiscenţă inconştientă, a mai fost vreodată observată. Ştiu tot atît de puţin dacă, din punct de vedere filo logic, este cunoscut faptul că titlul căi ţii lui Nietzsche, *Ştiinţa voioasă* [1], purcede din *Lucinda* lui Schlegel.

Prin cultul pentru noapte, prin blestemarea zilei, *Tristan* se înfăţişează drept un produs romantic, ea o operă adine legată de gîndirea şi simţirea romantică, şi care, ca atare, nu ar fi avut nevoie de Scho- penhauer în chip de naş. Noaptea este patria şi împărăţia oricărui romantism, descoperirea sa. La romantici, noaptea reprezintă adevărul, realitatea, în contrast cu rătăcirile deşarte ale zilei, este împă- răţia sensibilităţii, în contrast cu raţiunea. Nu uit ce impresie mi-a făcut, vizitîndu-1 pentru prima dată, Linderhof, castelul lui Ludwig, regele suferind şi dornic de frumuseţe, şi cînd am găsit exteriorizată, în dimensiunile încăperilor înseşi, această precum- pănire a nopţii, încăperile de

i *Die frohliche Wissenschaft*

gurătate a munţilor, sînt comparativ neînsemnate, doar nişte oidăiţe. Există în castel un *singur salon* de dimensiuni relativ grandioase, înveşmîntat în aur şi mătase şi de o splendoare vastă, greoaie : dormitorul, cu patul lui de paradă sub baldachin, flancat de candelabre de aur — propriu-zis, sala de serbări a casei regale — hărăzit nopţii. Această dominare accentuată a „jumătăţii mai frumoase[44] a zilei, stă- pînirea nopţii, este tipică şi esenţial romantică ; în acest sens, romantismul este legat de întregul cult din miturile materne ale Lunii, opuse încă din epocile cele mai timpurii veneraţiei Soarelui, religiei luminii viril-paterne — şi sub semnul relaţiilor din această lume spirituală se află *Tristan-vl* lui Wagner.

Insă dacă cei care scriu despre Richard Wagner declară că *Tristan şi Isolda* ar fi o dramă a dragostei, care, ca atare, conţine cea mai înaltă afirmare a voinţei de a trăi, şi deci n-ar avea nimic de face cu Sehopenhauer; dacă aceştia insistă asupra faptului că noaptea cîntată în această operă ar fi noaptea dragostei, „în care îneîntarea iubirii ne surîde“, şi dacă este necesar cu tot dinadinsul ca această dramă să conţină o filosof ie... atunci această filosofie ar fi exact contrariul doctrinei prin oare se neagă voinţa, şi de aceea tocmai opera aceasta ar fi independentă de metafizica lui Sho- penhauer — noi găsim că

este partea moral-intelectuală a filosofiei lui Scho- penhauer, o latură puţin hotărîtoare în esenţă. Ea se situează pe un plan secund. Sistemul lui Sehopenhauer este o filosofie a voinţei bazată pe erotic, şi în măsura în care acest lucru există, opera *Tristan* este plină de ea, saturată de această filosofie. Torţa a cărei stingere, la începutul actului al doilea, cel al jocului misterelor în orchestră, este accentuată de motivul morţii, exclamaţia extatică a îndrăgostiţilor, „Chiar şi atunci eu sînt lumea[44], dimpreună cu motivul dorului ce irumpe 'din străfundurile unei muzici sugerînd psihologicul şi metafizicul ■— oare acestea să nu fie Sehopenhauer ? Wagner în *Tristan* nu este mai puţin poet al mitului ca în „Ring“ ; drama iubirii cuprinde şi ea un mit al creării universului. „Cu nostalgie — scria compozitorul în 1860, din Paris, Matildei Wesendonk — privesc adesea spre ţinutul Nirvanei. Totuşi, Nirvana redevine curind- ourînd *Tristan;* cunoşti teoria budistă despre geneza lumii. O suflare tulbură limpezimea cerului (şi artistul notează cele patru sunete în ascensiune cromatică prin care începe al său *Opus metaphysicum* şi prin care expiază acel *sol diez-la-la diez-si),* se amplifică, se intensifică, şi într-o masivitate de necuprins stă iarăşi întreaga lume în faţa mea[44]. Este cugetarea tonică, simbolică, denumită obişnuit „motivul dorului"; oare în

lucrurilor, ca în *„Ring"* acel *mi benol* major cu care începe motivul Rinului. Este „voinţa[14] lui Sehopenhauer reprezentată prin ceea ce numeşte acesta „focarul voinţii", dorinţa de iubire. Şi această mitică aşezare pe acelaşi plan al principiului dulce-suferind şi creator de lumi, care a tulburat cel dintîi claritatea cerească a neantului cu dorinţa sexuală, este într-atît de schopenhaueriană, încît negaţia, orice tăgăduire din partea acestor adepţi devine o stranie îndărătnicie.

„Cum am putea noi muri oare ?" — întreabă Tristan în primul proiect al lui Wagner, în forma încă neversificată a poemului. „Ce s-ar putea ucide în noi care să nu fie iubire ? Nu sîntem noi oare în întregime numai dragoste ? Poate iubirea noastră să ia sfîrşit vreodată ? S-ar putea să nu mai doresc vreodată să iubesc iubirea ? De-aş voi să mor acum, ar muri oare iubirea, iubirea ce sîntem ?" Citatul arată egalizarea poetică manifestată dintre voinţă şi dragoste. Aceasta reprezintă, pur şi simplu, voinţa de a trăi, care nu se poate sfîrşi o dată cu moartea, ci prin aceasta se eliberează din cătuşele condiţionate ale individualităţii. Este, de altminteri, de un mare interes să observăm cum în dramă mitul dragostei se menţine pe plan spiritual şi rămîne ferit de orice tulburare şi vătămare istoric-religioasă, întorsături de frază ca [illegible]

proiect, sînt suprimate pe parcursul desăvîrşirii operei. Aceasta este, neîndoios, o conştientă acţiune de decolorare a elementului istoric, dar rămîne limitata la cele spiritual-filosofice, şi are loc numai în favoarea acestora. Ea se iveşte, spre admiraţia noastră, alături de coloratura cea mai intensă, peisagistic culturală, de o specializare stilistică, de o necrezută siguranţă a simţirii şi a putinţei — arta de mimetism a lui Wagner nu triumfă nicăieri mai misterios decît în stilul lui *Tristan,* care nu se mărgineşte la limbaj, nu se epuizează în întorsături de frază în spiritul epic de curte. El ştie să adopte, într-o oarecare manieră intuitivă şi genială, elementul celtic, o atmosferă anglo-normandă-franceză în complexul cuvintelor şi tonurilor şi ştie astfel să-l învăluie ou o simţire care ne sugerează cît de mult şi de intim familiarizat este sufletul lui Wagner cu sfera europeană, anterioară statului naţional.

Numai în planul speculativ al cugetării domneşte înlăturarea istoriei şi libera dezvoltare a omenescului, în slujba mitului eroic. în favoarea acestuia se exclud cerul şi iadul. Nu există creştinismul, care ar fi normail să fie evocat măcar ca ambianţă istorică. Nu există nici un fel de religie. Nu există Dumnezeu —• nu-1 numeşte nimeni,

Felul sănătos al lui Richard Wagner de a fi bolnav, modul său morbid de a fi eroic constituie doar o pildă pentru contradictoriul şi complexul firii sale, pentru natura-i echivocă, polisemantică, ce ni s-a învederat deja din îmbinarea vizibilă a unor însuşiri de bază atît de opuse, ca cea mitică şi cea psihologică. Noţiunea *romantismului* este, şi de data asta, cea mai potrivită pentru a aduce firea sa la un numitor comun, însă tocmai acest „numitor comun[11] este atît de complex şi de irizant, încît înseamnă mai de grabă renunţarea la o definiţie decît definiţia însăşi.

Doar în romantism se întrunesc posibilităţile de popularitate şi de extremă selecţionare, de rîzgî- iată „ticăloşie[44] (pentru a folosi un cuvînt pe gustul lui E.T.A. Hoffmann) a mijloacelor şi efectelor — numai romantismul face posibilă „optica dublă[11] de care vorbeşte Nietzsche relativ la Wagner, care ştie cum să ia atît oamenii grosolani, cît şi pe acei subtili (inconştient, bineînţeles, căci ar fi banal să insinuăm aici gîndul speculativului) — cu efectul că opera *Lohengrin* încîntă naturi de genul poetului acelor *Les Fleurs du Mall* — putînd servi în acelaşi timp unei simple desfătări într-un cadru popular, ducînd deci o existenţă dublă în felul lui Kundry, ca „reprezentaţie populară duminicală[11] şi totodată obiect al pasiunii unor suflete mai încercate, suferinde şi deosebit de rafinate. Romantismul •

mai ales unit cu muzica, unire la care tinde de fapt de la început şi fără de care nu este în stare să se realizeze — nu cunoaşte nici un exclusivism, nici un „patos discriminatoriu[44], nu spune nimănui : „Aceasta nu este pentru tine !“ ; o anumită latură a sa este accesibilă oricărui om de rînd. Să nu se spună că lucrurile se petrec aidoma cu orice mare artă. Poate că orice artă mare va fi îmbinarea naivităţii cu sublimul. Insă unirea feericului-naiv cu vicleanul, iscusinţa de a realiza supremul spiritual ca orgie a beţiei senzuale şi de a-1 face „popular[11], capacitatea de a înveşmînta grotescul cu sacralul „Cinei" şi cu vraja transubstanţierii răsunătoare, de a uni arta cu religia într-o operă a sexelor de cea mai mare cutezanţă şi de a revela o atare sacră profanare artistică în mijlocul Europei, ca un Lourdes al Teatrului, de a deschide o grotă magică pentru voluptatea în credinţă a unei lumi tîrzii şi obosite — acestea toate sînt posibile numai în romantism, fiind de neeoneeput în sfera artei distinse elasic-uma- niste. Lista de personaje din *Parsifal* — în fond ce societate ! Ce adunătură de extremă şi indecentă excentricitate ! Un vrăjitor castrat de propria-i mînă ; o fiinţă dublă, desperată, alcătuită dintr-o corupătoare şi o magdalenă plină de căinţă, ou stări de tranziţie cataleptice între cele două forme de existenţă ; un preot bolnav de dragoste asteptîn- du-si

„naiv pur“, băiatul mîntuirii, cu o purtare aşa de deosebită în comparaţie cu lucidul salvator al Brun- hildei şi, în felul său, şi el, un caz de o rară ciudăţenie. Toţi amintesc de acumularea de fiinţe sinistre adunate laolaltă în celebra caleaşcă a lui Achim von Arnim : echivoca vrăjitoare ţigancă, trîntorul mort, golemul sub înfăţişare femeiască şi mareşalul Cor- nelius Nepos, care este o rădăcină de mătrăgună crescută sub spînzurătoare.

Comparaţia pare a fi blasfemie, şi totuşi solemnele personaje din *Parsifal* provin din acelaşi gust al unui extremism romantic ca şi personajele caraghioase ale lui Arnim. Transpunerea acestora în nuvelă le-ar da pe faţă mai uşor ; dar puterile creatoare de mit şi de sfinţi ale muzicii ascund înrudirea, iar spiritul ei patetic face ca întregul să nu se prezinte ca la acest literat romantic, drept o nebunie lugubru-glumeaţă, ci ca o bucată sacrală, înalt- religioasă.

Sensibilitatea izvorînd din concepţia artei diversificate şi a funcţiei de artist, simţul melancolic pentru ironii, care pendulează între esenţă şi efect, sînt tipic tinereşti. Ele îmi amintesc de multe enunţuri din tinereţea mea, care sînt semnificative pentru pasiunea wagneriană, trecută prin critica lui Nietzsche, dictată de acel „dezgust al cunoaşterii", pe care

Nietzsche declară că lua în mînă partitura lui *Tristan* numai cu mănuşi. „Cine cutează — exclamă el — să pronunţe cuvintul potrivit pentru a caracteriza acele *ardeurs* din muzica lui *Tristan“ ?* Acum sînt mult mai accesibil comicului de mătuşă pudică al acestei întrebări decît eram la douăzeci şi cinci de ani. Căci ce este cutezător în *Tristan ?* Senzualitatea, una uriaşă, spiritualizată, dusă pînă la misticism şi zugrăvită cu un naturalism suprem, o senzualitate care nu se poate potoli prin nici o satisfacţie, iată „cuvîntul" — şi ne întrebăm de unde pornea deodată la Nietzsche, la acest "liber cugetător foarte liber", repulsia împotriva sexualităţii, care răzbate în întrebarea sa într-un chip atît de psihologic denunţător. Nu se neagă aici rolul său de ocrotitor al vieţii împotriva moralei ? Nu iese la iveală moralistul prin excelenţă, fiul de pastor protestant ? El întrebuinţează pentru *Tristan* for- mula misticului, „voluptatea iadului[44]. Bun, şi ar fi suficient să asemuim mistica lui *Tristan* cu aceea a lui Goethe din „Binecuvîntat dor" şi a sa „Înaltă împreunare" pentru a ne da seama ce puţin se află Wagner în sfera lui Goethe. Dar cu cît a devenit mai chinuită starea sufletească a Occidentului, în decursul secolului .al XIX-lea faţă de epoca lui Goethe, pentru aceasta Nietzsche însuşi este o pildă cu nimic inferioară celei a lui Wagner. Efecte narcotice şi totodată biciuitoare,

produce şi marea — căreia nimeni nu s-ar încumeta să-i aplice psihologia de destăinuire. Ceea ce se cuvine marii naturi ar trebui să fie echitabil şi pentru marea artă. Iar Baudelaire, cînd vorbeşte eu totul pozitiv şi lipsit de moralism în naivul său entuziasm de artist, pomenind despre „extazul născut din deliciu şi cunoaştere" în care îl transpusese preludiului din L*ohengrin,* cînd se pasionează pentru „beţiile de opiu“, pentru „plăcerea extraordinară ce pluteşte în acele tărîmuri înalte“, atestă, hotărît, mai mult elan de viaţă şi spiritualitate descătuşată decît Nietzsche cu suspicioasa lui „prudenţă.[11]

Insă fireşte că rămîne fin picioare cuvîntul său despre wagnerismul ca o „uşoară epidemie de senzualitate care nu este conştientă de sine“, şi numai afirmaţia despre „inconştienţă[11] este pentru cei cu oarecare necesitate de claritate cam enervantă, avînd în vedere popularitatea romantică a lui Richard Wagner ; şi această afirmaţie poate constitui un motiv „ca să ne ţinem mai bine la o parte“.

Capacitatea dramatică a lui Wagner de a uni într-o singură figură popularul cu spiritualul se manifestă în chip major în eroul epocii sale revoluţionare, în Siegfried. încântarea, „cu respiraţia tăiată", pe care a simţit-o într-o zi acela care avea să fie directorul teatrului de la

— încîntarea sa a devenit practică şi productivă la înscenarea operei *„Ring“,* această ideală petrecere populară cu eroul ei neşovăielnic. Cine să nu recunoască sublima asemănare dintre Siegfried şi micul vînător de săbii de lemn al bîlciurilor ? însă în acelaşi timp este fiul luminii şi mitul nordic al Soarelui, ceea ce nu-1 împiedică de a fi, în al treilea rînid, un ins cu totul modern din secolul al XIX-lea, omul liber, nimicitorul vechilor legi şi înnoitorul unei societăţi corupte, Bakunin, precum îl numeşte, pur şi simplu, raţionalismul vesel al lui Bernard Shaw. Da, el este măscărici, zeul luminii şi totodată anarhist social- revoluţiomar. Iar teatrul nu poate pretinde mai mult ; în această artă a mixturii nu găsim decît expresia firii intime, amalgamate, a lui Richard Wagner, în toate privinţele multisemantică. El nu este poet, nu este muzician, ci un al treilea tip, în care ambele aceste însuşiri se contopesc într-un mod nemaiîntâlnit ; este un Dionysos al teatrului, care se pricepe să confere o bază poetică unor procese de exprimare nemaiauzite şi întrucîtva să le raţionalizeze.

Insă în măsura în care e totuşi poet, el nu este în sensul modem, cultural şi literar, nu prin spirit şi conştiinţă, ci într-un mod cu mult mai cucernic şi mai adînc: este sufletul popular, purtătorul de cuvînt al acestui suflet, nu este decît

puţin interpretarea corectă şi ortodoxă a poeziei sale, iar un oarecare diletantism puternic înzestrat care, vorbind din punct de vedere cultural şi literar, se observă la el pare a întări această concepţie, însă în acelaşi timp este în stare să scrie în epistolă: „Să nu depreciem forţa reflecţiunii, întrucît opera de artă inconştient produsă aparţine *unor perioade care stau la mare depărtare de a noastră;* opera de artă a perioadei culturale celei mai înalte nu poate fi altfel produsă decît în conştiinţă“.

Iată o palmă dată teoriei unei obîrşii absolut mitice a producţiei wagneriene ; şi într-adevăr, sînt investite în această producţie, pe lîngă lucruri care poartă pecetea inspiraţiei şi a extazului orbesc euforic, atît de multe elemente adînc şi spiritual gîndite, pline de aluzii raţional ţesute; este învestită atît de multă muncă înţeleaptă de pitic, alături de o operă uriaşă şi dumnezeiască, încît ne este cu neputinţă să credem în creaţia prin transă ori prin mijloace demonice. Extraordinara inteligenţă pe care o prefiră în scrierile sale critice nu serveşte, de fapt, spiritului „adevărului[11], cunoaşterii abstracte, ci operii pe care trebuie s-o clarifice, s-o justifice, căreia trebuie să i se pregătească drumurile lăuntrice şi exterioare — însă ea nu constituie totuşi o realitate. Ar mai rămîne posibilitatea ca acest intelect să nu fi participat de loc

tele insinuante ale sufletului popular. Dar sentimentul nostru că aceasta nu poate să se fi petrecut este confirmat prin tot felul de informaţii, mai mult sau mai puţin autentice, din mediul lui de viaţă, învederînd că în munca sa stăruinţa a trebuit adesea să ia locul spontaneităţii, că, după propria sa mărturisire, n-a putut realiza ceea ce a scris mai bun decît cu ajutorul reflecţiei; iar drept pildă, avem afirmaţii ce îi sînt atribuite ; „Ah, am încercat şi-am încercat, am meditat şi-am meditat, pînă am obţinut în sfîrşit ceea ce îmi era necesar“[£].

Pe scurt, poezia şi arta sa întreţin relaţii atît eu perioade „care stau departe de a noastră[14], precum aparţin şi perioadelor în care dezvoltarea creierului omenesc în direcţia modernă, intelectualistă, s-a îndeplinit de mult. De aici necontenitul amestec de demonism şi spirit burghez care este esenţa firii lui — foarte asemuitoare firii lui Sehopenhauer, care tocmai în această privinţă îi este contemporan, şi din punct de vedere individual, înrudit de aproape. Extremistul neburghez al firii sale, pe care Wagner îl atribuie muzicii — „Ea mă transformă dintr- odată, pe de-a-ntregul, într-un om exclamativ, afirma el, şi semnul de exclamaţie, de îndată ce părăsesc sunetele mele, este singurul semn de punctuaţie care-mi convine !“ — acest extremism se exprimă în caracterul

exterior (soarta nei'iind decît o consecinţă a caracterului), în dezacordul său faţă de lume, faţă de viaţa sa zbuciumată, precum o exprimă artistul în lirica dramatică, prin graiul mandatarului suferinţei sale, Siegmund : „Mă simt îmbiat spre bărbaţi şi femei, dar oricîţi oameni am întîlnit, oriunde îi aflam, de căutam prieteni sau doar femei, înto- deauna am fost izgonit, mă urmărea nefericirea. Ori de cîte ori am dat un sfat bun,acesta li s-a părut altora prost; ceea ce eu consider ca rău se bucură de favoarea celorlalţi. In duşmănie am căzut oriunde mă aflam ; mînia m-a lovit încotro mă îndreptam. Dacă mă trudeam pentru desfătare, nu trezeam decît durere". în faza aceasta, fiecare cuvînt izvorăşte din experienţă ; nu este nici unul din ele care nu s^ar potrivit exact cu propria sa viaţă, şi aceste frumoase versuri nu spun altceva decît ce scrie Wagner Matildei Wesendonk în proză : „fiindcă lumea în fond nu mă vrea" ; ori către soţul ei : „este aşa de greu să mi se găsească un loc pe această lume, încît la atare încercare nu pot lipsi o mie de greşeli. Cu mine e greu, nevoie mare... Astfel sîntem noi, lumea şi eu, două existenţe îndărătnice şi antagoniste, dintre care, fireşte, cel cu căpăţîna mai slabă trebuie să sufere — de unde îmi provin, probabil, durerile de cap". Această stare de spirit, glumeaţă şi desperată, face parte din portretul wagnerian. Ocazional —

de ani — ne vorbeşte despre „veselia sa nebună[14], cu care la Weimar a încîntat toată lumea, şi anume, pur şi simplu, pentru că nu poate, nu mai poate fi serios fără să decadă într-o duioşie dizolvantă. „Iată un delict al temperamentului meu, care ia acum proporţii din ce în ce mai mari: mă apăr cît pot mai bine, deoarece mă simt ca şi cum într-o bună zi mă voi distruge 'de plîns". Ce slăbiciune extravagantă ! Ce excentricitate, ca aceea a dirijorului Kreisler ! A zugrăvit starea asta cel mai expresiv în *Olandezul,* pasionatul coborîş şi urcuş, pateticul acela sălbatic şi tragic al firii sale, cu nuanţe întunecate, demonice şi ahtiată după linişte, mîntuire, şi a folosit-o minunat pentru însufleţirea şi colorarea acestei figuri; e vorba de acele mari intervale unde partea de oînt a Olandezului se leagănă încoace şi încolo, prin care se obţine impresia furtunoasei agitaţii în mod deosebit de caracteristic.

Nu, acesta nu este un autentic burghez în sensul supunerii şi adaptării. Totuşi, atmosfera burgheziei îl înconjoară, atmosfera secolului său, acelaşi care pluteşte şi în jurul lui Sehopenhauer, filosoful capitalist : pesimismul moralist, atmosfera decadentă acompaniată de muzică, aparţinînd cu adevărat secolului al XIX-lea, unită cu monumentalul, cu forma măreaţă, de parcă măreţia ar fi accesoriul moralei. în jurul său

fera spiritului burghez, şi nu numai în acest înţeles general, ci într-unul cu mult mai personal.

Nu vreau să insist asupra faptului că a fost un revoluţionar de la 1848, un luptător din clasa mijlocie şi deci un cetăţean obişnuit, preocupat de politică ; întrucît el a făcut asta în felul său deosebit, ca artist şi în interesul artei sale, care era revoluţionară, făgăduindu-şi pentru ea foloase idealiste, împrejurări mai bune de manifestare prin răsturnarea ordinei existente.

însă anumite trăsături mai intime ale personalităţii sale fac o impresie evident burgheză, cu toată genialitatea şi demonismul din ele, ca de pildă atunci cînd, după mutarea sa la Azilul aşezat pe o colină verde de lîngă Zurich, Wagner scrie lui Liszt, cu simţământul său de tihnă : „Totul este orînduit şi aşezat după dorinţă şi după nevoie, pentru o şedere îndelungată, toate stau la locul unde au fost puse să stea. Camera mea de lucru *este aranjată cu pedanteria şi confortul acela elegant pe care îl cunoşti;* masa mea de lucru este aşezată lîngă fereastra miare...“ Ordinea pedantă, oît şi eleganţa burgheză ce îl înconjoară, de care are nevoie pentru a lucra, se armonizează cu nuanţa de reflecţie şi inteligentă sîrguinţă artistică, ce nu lipsesc din diabolicul producţiei sale şi care constituie tocmai partea burgheză a acesteia ; mai tîrziu, autoînscenarea sa ca „maestru

ei lăuntrică şi firească, şi am săvîrşi o nedreptate dacă, impresionaţi de lava vulcanică din această producţie, am trece cu vederea elementul vechi german al măiestriei sale în artă — aspectul onest şi răbdător, evlavia de meseriaş pentru lucrul îngrijit şi sîrguinţă meditativă pe care o conţine şi îi este înnăscută. El scrie lui Otto Wesendonk : „Lasă-mă să-ţi raportez pe scurt despre starea în care se află lucrarea mea. Cînd m-am apucat de ea, nădăjduiam s-o săvârşesc cu o repeziciune extremă... Pe de o parte, eram atât de asaltat de griji şi mîhniri de tot felul, încît miultă vreme n-am fost în stare să produc nimic ; pe de altă parte, în curînd minam dat seama în mod sigur şi de neclintit de ciudata mea atitudine faţă de lucrările în curs ; îmi este absolut cu neputinţă să le fac de mântuială, şi săvârşirea lor nu-mi face plăcere decît atunci cînd pînă şi cel mai infim amănunt se datorează numai bunelor inspiraţii şi este elaborat în consecinţă. Astfel a trebuit să renunţ să fac o lucrare doar schiţată pe hârtie, cuim ar fi fost posibil într-un timp aşa de scurt“.

Acesta este caracterul „corect şi onest" moştenit de către Sehopenhauer de la strămoşii săi negustori şi pe care declară că l-a transpus în domeniul intelectualului. Este soliditate, acurateţe de lucru burgheză, care se oglindeşte în partiturile lui Wagner, nicidecum dezordonate

şi curate — cu deosebire opera sa cea mai vizionară, partitura lui *Tristan,* un exemplu de caligrafie clară, cizelată cu o migală chinuită. Insă nici nu putem tăgădui că preferinţa lui Richard Wagner pentru eleganţa burgheză învedera o înclinare spre degenerare, tendinţa puternică de a scoate în evidenţă un caracter ce nu mai are nimic comun cu secolul al XVI-lea german, cu demnitatea de maestru şi bereta ă la Durei', ei reprezintă secolul al XIX-lea în tot ce are mai îngrozitor la toate naţiile, într-un cuvînt, caracterul care defineşte moderna *bourgeoisie.* Această influenţă este vădită în personalitatea sa ca om şi ca artist : gustul pentru opulenţă, lux, bogăţie, catifea şi mătase, pentru pompa epocii speculaţiilor nebuneşti ; o trăsătură a vieţii particulare mai întîi, care merge însă în adîncime, pînă în zona spirituală şi artistică. La urma urmei, arta lui Wagner şi *buchetul Makart* (cu pene de păun), care împodobeşte saloanele pichetate şi aurite ale burgheziei, au, din punct de vedere estetic, acelaşi izvor al epocii. Şi este ştiut că Wagner intenţiona să comande lui Makart să-i picteze culisele. Scrie, în acest sens, doamnei Ritter : „De cîtăva vreme sînt înnebunit iar după lux (acela care îşi poate închipui pentru ce trebuie să mă compenseze luxul mă va considera drept foarte modest). Dimineata mă asez în mijlocul

anta asta îmi este cît se poate de necesară, şi o dimineaţa fără de lucru înseamnă o zi de iad...“

Nu ştim ce este mai burghez : plăcerea pentru lux, ori faptul că o dimineaţă *fără de lucru* i se pare atît de insuportabilă ? Dar ne apropiem acum de punctul unde acest spirit net burghez se răs- frînge şi asupra firii sale artistice — în mod straniu, absurd şi echivoc — dîndu-i o amprentă de morbiditate, întrucîtva venerabilă şi interesantă, pentru care cuvîntul „burghez[14] nicidecum nu se mai potriveşte. Ne apropiem de problema ciudată a *stimulării* la care face aluzie într-o scrisoare către Liszt, în cuvinte destul de rezervate : „In fond, numai cu o adevărată desperare reiau de fiecare dată munca artistică ; şi atunci cînd se întâmplă lucrul acesta, cînd trebuie să renunţ din nou la realitate, să mă arunc din nou în valurile fanteziei artistice, pentru a mă mulţumi cu lumea fictivă, atunci este necesar ca cel puţin fantezia mea să fie ajutată, puterea mea de imaginaţie să fie sprijinită. Nu pot să trăiesc atunci ca un cîine — nu mă pot ou'loa pe nişte paie şi să mă întremez cu rachiu. Trebuie să mă simt întrucîtva răsfăţat, dacă vreau ca spiritul meu să izbutească a săvîrşi sîngeroasa, greaua muncă de făurire a unei lumi inexistente... Cînd am conceput acum din nou planul *Nibelungului* şi cizelarea lui adevărată, multe au trebuit să' contribuie spre a-mi prilejui

toasă de care aveam nevoie ; e necesar să duc o viaţă mai bună decît în ultimul timp !“

Este cunoscută „sminteala* ce simte Wagner „pentru lux“, mijlocul mîngîietor care trebuie să stimuleze puterea de imaginaţie. Este vorba de acele halate matlasate cu puf, în care se înfăşoară, acele plăpumi de atlas, împodobite cu volane şi ghirlande de trandafiri, sub care doarme, toate acele dovezi concrete ale opulenţii risipitoare, pentru care face mari datorii. Veşmintele colorate de atlas sînt luxul necesar pentru a se aşeza dimineaţa la lucru, la munca aceea „sîngeros de grea“. împodobit ou ele, obţine „dispoziţia artistic-voluptoasă“, pentru a evoca eroismul pur nordic, sublimul simbolism al naturii, pentru a îngădui flăcăului erou, bălai ca soarele, să-şi făurească, la nicovala cea scăpărătoare, spada cuceririlor sale — imagini care dau prilej tineretului german să-şi dilate pieptul cu fala splendorii virile.

Contrastul nu dovedeşte absolut nimic. Nimeni nu va simţi şi folosi izul merelor putrede din biroul lui Sehiller, la al căror miros Goethe era aproape să leşine, ca argument împotriva adevăratei măreţii a operei sale. Condiţiile de lucru ale lui Richard Wagner au fost întîmplător mai costisitoare, şi, în plus, ne-am putea închipui alte recuzite vestimentare — călugăreşti, soldăteşti — poate mai potrivite pentru sacra

decît halatele de atlas. Iată însă că aici ca şi acolo este vorba de un aspect patalogic inofensiv- neli- niştitor al unui artist, aspect din care doar un filistin se poate lăsa indus în eroare. Nu se poate tăgădui, fireşte, o oarecare deosebire. In opera lui Sehiller, nu descoperim nimic din acele mere putrede, al căror miros de mucegai îl stimula. Dar cine nu întrezăreşte în opera lui Wagner, într-un fel oarecare, atlasul ? Este adevărat, voinţa idealistă a lui S-chiller se realizează prin efectul operei sale, în felul prin care cucereşte omenirea, mai limpede, mai fără echivoc decît se imprimă mentalitatea etică a lui Wagner, prin efectul produs de opera sa. Convingerile sale cultural-reformatoare au fost îndreptate împotriva artei ca lux, împotriva luxului în artă, ele tindeau spre purificarea, spre spiritualizarea teatrului de operă, a cărui noţiune coincidea pentru el cu aceea de artă în genere. Dispreţuitor, îl numea pe Rossini „fiul Italiei, mereu surîzător şi voluptos, în opulenţa luxului”, definea opera italiană în general ca „o curtezană[1]', pe cea franceză —- „o cocotă cu zîmbet rece“. Dar această ură şi repulsie morală şi artistică se exprimă ea oare în mod fericit prin esenţa şi mijloacele artei sale, în felul prin care a atras şi a cucerit societatea burgheză a Europei şi a lumii întregi ? Nu este oare îneîntarea, senzualul arzător, senzualul ametitor şi mistuitor, mîngîierea hipnotică, faptul opu

lent — cu un cuvînt, somptuozitatea supremă a muzicii sale — tocmai acea vrajă care a împins masele burgheze în braţele sale ? Eichendorff, în cântecul flăcăilor îndrăzneţi, dintre care unul îşi risipeşte viaţa în plăceri urîcioase, vorbeşte, pentru a ziugrăvi elementul seducerii, despre „valurile curtezane[11], despre „abisul colorat al valurilor[1]*. Iată ceva minunat ! Numai un romantic poate să descrie atît de sugestiv păcatul, şi Wagner a făcut acelaşi lucru în *Tannhäuser* şi în *Parsifal.* Dar nu este şi orchestra lui un astfel de „abis colorat[44], din care, ca şi tînărul fante al lui Eichendorff, ne trezim „obosiţi şi bătrâni** ?

Dacă există vreun adevăr în toate acestea, atunci trebuie căutat într-o „antinomie tragică“, anume, unul dintre constrastele şi contrazicerile conjugate din firea lui Richard Wagner, asupra cărora meditäm în aceste rânduri. Sânt multe la număr. Şi deoarece o bună parte dintre ele privesc relaţia dintre intenţie şi efect, cred că este foarte important să accentuăm desăvîrşita şi venerabila puritate, idealismul artei sale, şi să înlăturăm orice neînţelegere a succeselor lui Wagner care ar putea rezulta din masivitatea, din caracterul ei de vrajă pentru mulţimi. Oricare critică, pînă şi aceea a lui Nietzsche, înclina să atribuie efectele unei arte neapărat artistului

totul greşit ! Parcă fiecare artist nu ar face tocmai ceea ce li se pare că e bine şi frumos ; parcă ar exista vreo profesie artistică ale cărei efecte ar putea constitui pentru artist o batjocură, iar nu mai întîi efecte exercitate şi asupra sa, a artistului însuşi ! Poate „nevinovăţie[44] este ultimul cuvînt apt de a fi întrebuinţat relativ la o artă — artistul este un candid. Un succes monstru cum l-a obţinut teatrul muzical al lui Wagner n-a mai fost niciodată hărăzit vreunei alte arte mari. Acum, adică cincizeci de ani după moartea maestrului, globul terestru este învăluit, în fiecare seară, în muzica lui. Elemente imperialiste, cuceritoare de lumi, excesiv de agasante, despotice, provocatoare şi demagogice sînt incluse în această artă teatrală de zguduire a maselor, ceea ce ar putea duce la concluzia că autorul ei era posedat de ambiţii, de o dorinţă uriaşă, cezariană, de putere. Adevărul este altul. „Iţi spun doar atît — scrie Wagner din Paris femeii iubite — numai sentimentul purităţii mele îmi dă această forţă. *Mă simt curat;* ştiu în adâncul fiinţei mele că am lucrat pentru alţii, şi niciodată pentru mine; iar suferinţele mele necontenite îmi stau mărturie întru aceasta**. Dacă lucrul acesta nu este adevărat, este totuşi ân aşa măsură verosimil, încît reduce la tăcere orice scepticism. Wagner nu cunoaşte nici o ambiţie. „Nu-mi pasă — asigură el pe Liszt — de mărire, glorie şi stăpînire

asupra poporului.[44] Nici de stăpînire asupra poporului ? Poate sub forma blajină, măiastră, a popularităţii, care apare ca ideal, vis al dorinţei, mentalitate a artistului romantic-democrat cu atîta cum- setădenie şi pompă însufleţită în *Maeştrii cintăreţi !* Da, popularitatea lui Hans Sachs, împotriva căruia „întreaga şcoală" nu izbuteşte nimic, pentru că poporul îl răsfaţă, este un vis al dorinţei. Constatăm în *Maeştrii cintăreţi* o cochetărie cu poporul ca suprem critic de artă, care înseamnă opusul severităţii aristocraţiei artistice. Şi aceasta este caracteristic pentru simţul artistic democrat şi revoluţionar al lui Richard Wagner, pentru felul cum a înţeles el arta ca un apel liber la simţul poporului — în foarte mare contrast cu noţiunea de artă de odinioară, clasică, arta de curte, nobilă, de unde pornise cuvîntul lui Voltaire : *„Quant la populace se mele de raisonner, tout est perdu".*

Totuşi, cînd artistul Wagner citeşte pe Plutarh, el simte, altfel decît Karl Moor, repulsiune împotriva „oamenilor mari" ; cu nici un preţ Wagner nu ar voi să fie la fel ca ei. „Firi urîte, meschine, violente, nesăţioase — pentru că n-au absolut nimic în ei, şi deci trebuie să consume mereu din afara lor, ca să se hrănească. Să mă lăsaţi în pace cu oamenii ăştia mari ! Lăudat fie aci cuvîntul lui Schopenha- uer : nu cuceritorul lumii,

ferească de aceste naturi «puternice», de aceşti «Napoleoni:», să-i ţie departe de mine[44].

Era unul care depăşise lumea, ori un cuceritor al ei ? Pentru care din doi este caracteristică formula sa : „Chiar şi atunci eu sînt lumea", accentuată cu tema eroticii lumeşti ?

Insinuarea la adresa lui a unei ambiţii, în sens comun lumesc, nu are, oricum, nici un rost, pentru că creaţila sa se desfăşoară mai întîi fără vreo perspectivă a unui efect imediat, pe care nici împrejurările reale şi nici starea lucrurilor nu-1 îngăduiau — arta sa creîndu-se într-un spaţiu imaginar, pentru o închipuită rampă ideală, la a cărei realizare pentru moment nici nu se putea gîndi. într- adevăr, nu poate fi vorba de un plan chibzuit şi de folosirea ambiţioasă a unor posibilităţi diate, atunci cînd el scrie lui Otto Wesendonk aceste cuvinte : „Căci văd bine : sînt în întregime eu însumi numai atunci cînd creez. Reprezentarea reală a operelor mele aparţine unor timpuri mai purificate, pe care eu trebuie să le pregătesc abia prin suferinţa mea ! Prietenii mei artişti nu manifestă decît mirare faţă de noile mele lucrări ; speranţă nu poate nutri nimeni care este familiarizat cu viaţa noastră artistică oficială. Nu întâlnesc decît compătimire şi regret. Şi au multă dreptate. Nimic nu-mi arată mai bine cît de îngrozitor de departe am depăşit totul din jurul meu". Niciodată singurătatea, înstrăina

rea de realitate a geniului, n-a găsit cuvinte mai mişcătoare. Dar oare noi, oameni ai ultimelor decenii din secolul al XIX-lea şi ai primei treimi a celui de al XX4ea, dimpreună cu războiul mondial şi capitalismul tîrziu, tinzînd la dezintegrare, noi, în ale căror zile arta lui Richard Wagner a stăpânit teatrele mari şi a triumfat în toate centrele lumii civilizate, prin reprezentaţii perfecte — noi să fim cumva „acest timp purificat[11], pe care el trebuie să-l pregătească prin suferinţa sa ? Este oare omenirea de la 1880 pînă la 1933 cea nimerită pentru a dovedi valoarea şi calitatea unei arte, prin uriaşul succes pe care îl pregăteşte acesteia ?

Să nu punem întrebări ! Să vedem cum se înfăţişează grandoarea sa într-aceea că vrea să se apropie lumii, să i se adapteze — şi nu e în stare ! O neînsemnată operă comică, un act cu satiri pentru *Tannhăuser* — o recreare pentru Wagner şi oameni, învederând cea mai mare bunăvoinţă de a compune lucruri uşoare şi practic suportabile ; dar fleacul se transformă în *Maeştrii cintăreţi.* Apoi o încercare de a da ceva cu caracter italienesc, melodios şi liric-cantabil, cu puţine personaje, uşor de reprezentat — trebuie să meargă ; iar ceea ce aşterne pe hârtie este *Tristan.* Nu, nu putem să ne facem mai mici decît sîntem, nu putem să se facem altfel decît sîntem, şi arta este adevăr — adevărul despre

Enorma înrâurire universală a acestei arte are deci rădăcini directe deosebit de spirituale şi pure: în primul rînd nivelul ei, care nu cunoaşte dispreţ mai adînc decît pentru efectul ieftin, „efectul fără cauză“; apoi faptul că toate acele elemente imperialiste, demagogice, subjugătoare de mase, trebuie mai întîi înţelese de pe o poziţie situată deasupra vieţii practice, în chip simbolic, apărute în circumstanţe departe de a fi revoluţionare; şi îndeosebi există acea candoare artistică acolo unde voinţa de însufleţire multiform instrumentată se exprimă în *apelul naţional,* ca sărbătoare ori glorificare a germanismului, aşa cum se înfcîmplă nemijlocit în *Lohengrin,* prin „spada germană[4'] a regelui Heinrich, şi în *Maeştrii cintăreţi,* prin graiul onest al lui Hans Sachs.

Este cu totul neîngăduit să se dea gesturilor şi replicilor naţionaliste ale lui Wagner sensul lor de astăzi — acela pe care ele l-ar avea astăzi. Asta ar însemna să le falsificăm, să facem abuz de ele, să ştirbim puritatea lor romantică.

Ideea naţională se afla, atunci pe cînd Wagner o lăsa să se infiltreze ca un element familiar şi de efect în opera sa, adică înainte ca această idee să se fi lînifăptuit, se afla, zic, în epoca ei eroică, istoriceşte legitimă. îşi avea vremea ei bună, plină de viaţă şi autentică, era pe atunci poezie şi spirit, o valoare a viitorului. Cred însă că este

atunci cînd başii declamă astăzi, tunător şi tendenţios, cu privirea îndreptată spre parter, versurile despre „spada germană", sau chiar acel cuvînt plin de tîlc, din finalul operei *Maeştrii cintăreţi:* „De s-ar topi în abur sfîntul imperiu roman, nouă ne-ar rămîne aceeaşi sfîntă artă germană" — pentru a dobîndi prin aceasta un efect secundar, tendenţios patriotic. Tocmai aceste versuri, primele care s-au conturat, găsindu-se chiar la sfîrşitul primei schiţe, cea de la Marienbad, din anul 1845, dovedesc totala spiritualitate a naţionalismului lui Wagner, şi nu politizarea lui... Ele vădesc o indiferenţă de-a dreptul anarhică faţă de treburile statului; numai ceea ce este spiritual german, „arta germană“ să fie păstrată. Ce-i drept, el nu s-a gîndit aici la arta germană în general, ci la teatrul său muzical, care nici nu este pe de-a-ntregul german, căci a adoptat nu numai pe Weber, Marschner şi Lortzing, dar şi pe Spontini şi „Opera mare". In fond, Wagner putea să fi gîndit la fel ca cel mai mare nepatriot, ca Goethe, după cum îi reproşează Bornes : „Ce mai vor germanii ? Doar mă au pe mine !“

Ca politician, Richard Wagner a fost întreaga sa viaţă miai mult socialist şi un utopist cultural — în înţelesul unei societăţi fără clase, liberată de lux şi de blestemul aurului, întemeiată pe iubire, aşa precum o visa el, ca un public ideal

pe forţă. Inima lui bătea pentru cei sărmani, împotriva celor avuţi. Participarea la mişcările revoluţionare de la 1848, pe cârc a plătit-o cu un exil de doisprezece ani, Wagner a micşorat-o şi a tăgă- duit-o mai tîrziu, pe cît posibil, cînd se jena de optimismul „nelegiuit" şi pe cînd încerca să confunde, oarecum, realitatea înfăptuită a imperiului lui Bismarck cu realizarea visurilor sale. El a păşit pe aceeaşi cale ca burghezia germană : de la revoluţie la decepţie, la pesimism, spre o interiorizare resemnată, puternic apărată. Cu toate acestea, noi citim în scrierile sale acest dicton într-un anumit sens foarte negerman : „Cine se strecoară pentru a scăpa de sub influenţa politicii se minte pe sine !“ Un intelect atît de viu şi de radical ca Wagner, se înţelege de la sine, era conştient de unitatea problemei umane, de neputinţa de a separa spiritul de politică; el n-a adoptat autoînşelarea burghezo- germană, anume, că ar putea să existe un om de cultură apolitic — această iluzie, care a fost vinovată de nenorocirea germană. Relaţia lui cu ţara mamă a fost, pînă la înfiinţarea imperiului şi pînă la stabilirea lui la Bayreuth, aceea a unui singuratic neînţeles, a unui artist respins, plin de spirit critic şi zeflemea. „Ah, cît sînt de entuziasmat pentru Federaţia germană de naţionalitate germanică !", scrie el, din Lucerna,

Napoleon ceva din draga mea Federaţie germană ; aş fi prea adînc mîhnit dacă s-ar schimba acolo ceva !“ Dorul de Germania care îl frămînta în exil va fi amarnic dezamăgit prin experienţele realităţii, la înapoierea sa în patrie. „Este o ţară mizerabilă — exclamă el — şi un anume Ruge are dreptate cînd spune : «Germanul este mîrşav»“. Să se ţină seama că astfel de afirmaţii răutăcioase le enunţă Wagner numai fiindcă nemţii nu erau încă dispuşi să recepteze opera sa ; ele au accentul cel mai copilăresc şi personal. Germania este bună sau rea în măsura în care crede în el ori, dimpotrivă, îi refuză această încredere. încă în 1875, într-o societate, la o observaţie laudativă a cuiva, cum că publicul german n-a întâmpinat pe nimeni altul în acelaşi fel ca pe el, Wagner răspunde cu umor amar : „O, da ! Fiindcă Sultanul şi Kedivul Egiptului au cumpărat acţiuni fondatoare pentru teatrul de la Bayreuth[11]. E lăudabil pentru inima sa de artist faptul că totuşi, altfel decît Nietzsche, a putut vedea înfăptuirea dorinţelor sale germane în Imperiul nou alcătuit, prin războaiele lui Bismarck — în acel „Reich“, pentru care Nietzsche nu a putut găsi destule cuvinte pătimaşe de afurisire — că a fost în stare şi dispus să recunoască în Reich terenul potrivit şi prielnic pentru opera sa culturală. Renaşterea -— parţială — a vechiului imperiu german, un fenomen de un succes istoric

prietenul Heckel, credinţa în evoluţia unei culturi şi a unei arte germane, adică în posibilitatea efectului operelor sale de artă, al operei sublimate. Din a- ceastă credinţă a izvorît *Marşul imperial,* şi din el s-a născut poema O *capitulare,* dedicată armatei germane din Paris, dovedind doar că Wagner fără muzică nu este poet; este o satiră, în toate privinţele lipsită de gust, la adresa Parisului în agonie, din 1871.

înainte de toate, din această încredere a pornit manifestul său „Despre reprezentarea spectacolului festiv *Der Ring des Nibelungen“* — căruia i-a urmat o singură confirmare prietenească, tocmai din partea negustorului de piane Heckel din Mannheim. Rezistenţa împotriva proiectelor lui Wagner şi a pretenţiilor sale, sfiala de a se alătura vederilor sale au rămas mari. Dar perioada înfiinţării Imperiului coincide şi cu înfiinţarea primei asociaţiuni wagneriene, cît şi cu o emisiune a acţiunilor fondatoare pentru teatrul său. Realizarea, bogată în compromisuri ca oricare alta, a început. Wagner era destul de politician pentru a uni cauza lui cu aceea a Imperiului lui Bismarck : vedea în realizarea acestuia un succes neasemuit şi lega de el şi succesul său, iar hegemonia europeană a artei sale constituie accesoriul cultural la hegemonia politică a lui Bismarck. Marele om de stat, cu a cărui operă a întovărăsit-o pe a sa, nu înţelegea

sinchisit niciodată de existenţa ei şi-l considera pe Wagner un trăznit; însă bătrînul kaizer, care nici el nu pricepea lucru mare din această muzică, a venit la Bayreuth şi i-a spus artistului : „Nu aş fi crezut niciodată că ai să izbuteşti !“ Creaţia lui Wagner a fost considerată ca o cauză naţională, a devenit o problemă oficială a Reichului şi a rămas oarecum legată de acest imperiu negru-alb-roşu, oricît de puţin avea ea a face, în structura ei lăuntrică, ba chiar în esenţa germanismului ei, cu oricare imperiu războinic sau al forţei.

Atunci cînd vorbim de natura antinomică a lui Richard Wagner în meandrele contrazicerilor ei, nu trebuie trecut cu vederea grandiosul amestec de germanism şi spirit mondial, care aparţine acestei naturi şi o face unică în felul ei, invitînd la meditaţie. A existat întotdeauna şi există şi astăzi o artă germană de rang înalt — mă gîndesc îndeosebi la domeniul literaturii, care ţine în întregime de Germania liniştită şi intimă şi care este aşa de specific şi intrinsec germană, încît, în chip foarte nobil, nu poate insufla şi crea veneraţie decît în „intimitate[11], în „interior[44], în ţară, lipsindu-i deci capacitatea europeană şi aceea universală. Iată o soartă ca oricare alta, şi ea nu are nimic de-^a face cu valoarea. Producţii mult inferioare, o marfă general-utilă şi uni-

fiind comune, pretutindeni foarte bine înţelese ; dar şi anumite opere, care nu sînt mai prejos ca acea artă „intimă", exclusiv locală, nici ca rang, nici ca demnitate, se dovedesc a fi miruite cu o picătură de ulei democratic-european, care le deschide drumul în univers, le asigură înţelegerea internaţională.

Arta lui Richard Wagner face parte din speţa aceasta, doar că în cazul ei nu poate fi vorba de „o picătură'[1] a acelui ulei — ea este saturată de el ! Germanismul ei este adînc, puternic şi neîndoielnic. Naşterea dramei din muzică, aşa cum se desăvîrşeşte, pur şi fermecător, cel puţin o dată, ca vîrf al creaţiei lui Wagner, în *Tristan şi Isolda,* nu a putut porni decît din viaţa germană. Şi tocmai în spiritul german, luat în înţelesul său cel mai înalt, putem considera drept artă puternica sensibilitate, înclinarea mitică şi imboldul metafizic — şi înainte de toate, profundul sentiment al conştiinţei de sine cuprinse în această muzică. Arta înţeleasă ca o noţiune înaltă şi solemnă, sau mai bine zis teatru, căci e pătrunsă de teatru. Cu toate acestea, ea este înzestrată cu o valabilitate universală, cu o capacitate de delectare a universului, aşa cum nu a fost hărăzit nici unei arte germane de acelaşi rang. Şi ne menţinem în sfera de idei preferate de către creatorul ei atunci cînd de la înfăţişarea ei empirică conclu-

unui negerman, suedezul Wilhelm Peterson-Berger, *Richard Wagner ca apariţie culturală,* oare se exprimă asupra acestui aspect cu o deosebită perspicacitate. Autorul pomeneşte în cartea sa despre naţionalismul lui Wagner, despre arta sa naţional-germană, şi observă că muzica populară germană este singura direcţie care nu a fost cuprinsă de sinteza wagneriană. Pentru scopuri de definire, el poate folosi, uneori, ca în *Meistersinger* şi în *Siegfried,* accente de muzică populară germană, dar acestea nu constituie tonul fundamental, punctul de plecare al poemului său muzical, nu este niciodată obîrşia din care acesta va ţîşni spontan, ca la Schumann, Schu- bert şi Brahms. Suedezul afirmă că ar fi necesar să distingem între artă populară şi artă naţională ; prima expresie ţinteşte înlăuntru, a doua tinde afară. Muzica lui Richard Wagner ar fi, afirmă el, mai mult naţională decît populară ; că ar poseda, fireşte, multe trăsături pe care *mai ales străinul* le simte ca germane, însă muzica sa are — aşa se exprimă suedezul — în toate acestea un cachet de evident cosmopolitism.

Iată, după cum mi se pare, caracterul specific al germanismului wagnerian, simţit şi exprimat cu mare fineţe. Da, Wagner este german, este naţional într-un mod pilduitor. Căci în afara faptului că opera sa este o revelaţie eruptivă a firii germane, ea mai este şi o reprezentare

anume, o reprezentare al cărei intelectualism şi al cărei „efect de afiş“ merge pînă la grotesc, pînă la parodie, şi pare sortit să determine publicul universal, curios şi înfricoşat, să exclame : *„Ah ga c'est bien allemand par exemple !“* Acest germanism deci, oricît de adevărat şi de puternic ar fi el, este frînt şi fărâmiţat într-un chip modern, decorativ, analitic, intelectual; tocmai de aici provine forţa sa de fascinaţie .capacitatea sa înnăscută spre efect cosmopolitic. Arta lui Richard Wagner este cea mai senzaţională autoreprezentare şi autocritică a firii germane ce se poate închipui; este în aşa fel făurită, încît reuşeşte să intereseze pînă şi pe un măgar printre străini pentru germanism, iar preocuparea pasionată de această artă este întotdeauna o preocupare pasionată pentru acest germanism, pe care ea îl glorifică critic şi decorativ. în aceasta constă naţionalismul ei, dar acest naţionalism este pătruns de estetica europeană, în aşa măsură, încît este cu totul inapt pentru a f-i interpretat în mod simplistic.

„Veţi sluji cauzei aceluia pe care viitorul îl va ridica la cel mai mare renume printre maeştri[44]. Această frază este adresată de Baudelaire în anul 1849 unui tînăr critic german de muzică, un entuziast wagnerian. Prezicerea, a cărei siguranţă ne uimeşte, provine dintr-o dragoste

înrudire fără a avea ştiinţă de afirmaţiile lui Baudelaire. „Dacă Baudelaire a fost, la vremea sa, primul profet şi apărător al lui Delacroix — afirmă Nietzsche, în studiul intitulat *Cazul Wagner* — poate că va deveni astăzi primul wagnerian din Paris. Este mult Wagner în Baudelaire". Abia după cîţiva ani el vede scrisoarea în care Wagner mulţumeşte poetului francez pentru omagiile sale, şi atunci triumfă. Da, Baudeulaire, cel dintîi admirator al lui Delacroix, acest Wagner al picturii, era de fapt primul wagnerian din Paris şi unul dintre cei mai autentici, adînc înduioşaţi şi îndeobşte, din punct de vedere artistic, înţelegători ai artei wagneriene. Scrierea sa despre *Tannhăuser,* din anul 1861, a fost primul cuvînt hotărîtor şi deschizător de drumuri despre Wagner şi a rămas, istoriceşte, cel mai important cuvînt. O fericire aşa cum i-a rezervat-o muzica lui Wagner, de a se descoperi pe sine în intenţiunile artistice ale altuia, n-a mai cunoscut-o decît o singură dată, prin întîlnirea sa literară cu Edgar Allan Poe. Ambii, Wagner şi Edgar Allan Poe, sînt zeii lui Baudelarie — o ciudată împerechere pentru urechea germană ! Această vecinătate pune arta lui Wagner dintr-o dată într-o lumină anumită, o aşază în corelaţii sufleteşti în care interpreţii ei fanatici nu ne-au obişnuit s-o vedem. O lume colorată, fantastică, îndrăgostită

evocă numele său, o lume a pesimismului, cunoscătoare a rarelor droguri şi de un rafinament extrem al simţurilor, care meditează asupra a tot felul de speculaţii complex-estetice, asupra visurilor lui Hof- fmann şi Kreisler, despre corelaţia şi intima unire dintre culori, sunete şi parfumuri, asupra misticei transformări a simţurilor armonizate...

In contextul acestei lumi trebuie să-l privim şi să-l înţelegem pe Richard Wagner, cel mai glorios frate şi tovarăş al acelor simbolişti care suferă prin viaţă, care sînt înclinaţi spre milă; căutătorii de extaze, care contopesc artele şi adoră acea *„art suggcs- tiţ“,* cu nevoia lăuntrică *„cl'aller au delă plus oulre que l'humanite“,* cum zice Maurice Barres, ultimul botezat în aceste ape, admirator al Veneţiei, — oi'a- şul lui Tristan — poet al sîngelui, al plăcerii şi al morţii, naţionalist la urmă şi wagnerian de la început pînă la sfîrşit.

Sînt oare molcomele brize ale valurilor ?
Talazuri sînt oare ale încîntătoarelor
parfumuri ? Cum se învolbură, fremătînd în
juru-mi,
Oare să le aspir, să mă afund în ele ?
Să expiez în miresme dulci,
In extazul mării, în bulboanele talazurilor,
In unde de miresme de-un răsunător ecou,
In răsuflarea universului,
Să mă înec, să mă înec, să mă afund

Lată cuvîntul culminant -şi suprem al acestei lumi, încoronarea ei, triumful ei pecetluit şi îndestulat de spiritul ei, a cărei estetică europeană, mistic- senzuală, primeşte, prin Wagner şi prin Nietzsche din tinerețe, stilizarea pe măsura culturii germane, corelaţia la tragedie, cu punctele de reper — Euri- pide, Shakespeare şi Beethoven. Nietzsche, în mînia sa, printr-o lipsă de claritate oarecum germană în chestiuni de psihologie, corectează această idee, pe urmă, căindu-se, punînd un aocent exagerat pe estetica europeană a lui Richard Wagner şi zeflemi- sind măiestria sa germană. Pe nedrept. Germanismul lui Wagner a fost autentic şi puternic. Ca romantismul să-şi atingă culmea tocmai în forma sa germană şi sub masca „oneştilor maeştri[11], obţi- nînd izbînda universală — această soartă i-a fost dinainte hărăzită, ca o consecinţă a esenţei sale.

*

Un ultim ouvînt dspre Richard Wagner ca spirit, despre relaţia sa trecută cu viitorul ; pentru că şi aici stăruie duplicitatea şi împletirea unor contraziceri aparente în caracterul său, care corespunde contrastului dintre germanism şi europenism. Există trăsături *reacţionare* în apariţia lui Wagner, trăsături ale unei întoarceri,

sa pentru mistic şi pentru miticul legendelor primitive, naţionalismul protestant din *Maeştrii cintăreţi,* ca şi aspectele catolicizante din *Parsifal* — înclinarea spre evul mediu, spre cavaleri şi prinţi, spre miracole şi fervoarea credinţei. Şi totuşi, cunoaşterea firii sale veritabile şi intime, a artei sale, pătrunse de înnoire, schimbare, eliberare, ne opreşte categoric de a lua literal limbajul şi modul său de exprimare şi ne îndeamnă să le considerăm drept ceea ce sînt : un limbaj artistic cu totul neobişnuit, unde la fiecare pas trebuie subînţeles altceva, cu desăvîrşire revoluţionar. Pe acest spirit creator, care, cu toată împovărarea sa sufletească şi unirea sa strînsă cu moartea, e plin de viaţă şi năvalnic progresiv ; pe acest glorificator al sfărîmătorului lumii, născut dintr-o iubire din cele mai libere ; pe acest înnoitor cutezător al muzicii, care în *Tristan şi Isolda* păşeşte deja cu un picior pe tărîmul atonal şi pe al cărui egal lumea l-ar numi astăzi desigur un bolşevic cultural; pe acest *om al poporului,* care a negat toată viaţa sa forţa, banul, violenţa şi răz- boiul şi oare a avut de gînd să dedice teatrul său festiv — indiferent ce a făcut epoca sa din acesta —■ unei comunităţi fără clase ; pe el nici un adept al evlaviosului sau brutalului „înapoi“ nu-1 poate revendica, dar şi-l poate revendica orice voinţă îndreptată spre viitor

Este însă inutil să-i aducem pe oamenii mari din eternitatea lor în zilele noastre şi să-i întrebăm ce părere ar putea avea despre problemele vieţii de azi, care nu le-au fost puse sub această formă şi care le sînt străine.

Cum ar reacţiona Richard Wagner faţă de problemele, nevoile şi preocupările noastre ? Acest „cum ar reacţiona[11] este gol şi fantomatic, nu poate fi gîndit. Părerile nu erau secundare, chiar pe vremea lor, şi cu atît mai mult mai tîrziu ! Ceea ce rămîne este omul şi produsul luptei sale — opera. Să ne mulţumim să cinstim opera lui Wagner ca un fenomen puternic şi cu multe înţelesuri, al vieţii germane şi occidentale, de la care întotdeauna pornesc imbolduri dintre cele mai adînci pentru artă şi cunoaştere.

GOETHE CA REPREZENTANT AL EP O C

Prelegere la împlinirea a o sută de ani de la moartea lui Goethe, ţinută la 13 martie 1932, la Academia Prusiană de

Pus în faţa sarcinii de a vorbi despre Goethe, recurg la o amintire, la un eveniment, care să mă îmbărbăteze şi să dea îndrăznelii mele îndreptăţirea aceea care în orice materie este lucrul cel mai de preţ, un lucru hotărâtor. Invoc, anume, simţămintele ce mă năpădeau în clipa cînd, acum mulţi ani, păşisem întîia dată în casa părintească a lui Goethe, la Frankfurt pe Main.

Ga ambianţă, stil, atmosferă, scările şi odăile acestei case îmi erau cunoscute de mult. Reprezentau „locul de obîrşie“, aşa cum se află scris ân carte, în cartea vieţii mele •— şi în acelaşi timp deschideau o poartă către

mă simţeam un musafir sfios şi întîrziat în sfera din carc izvorîse geniul. Patria şi măreţia s-au întîlnit aici. Atmosfera aceea patriciană şi burgheză, devenită un cadru muzeal, leagăn al eroului, în care păşeşte pietatea cu paşi înăbuşiţi prin odăi ; acea demnă decenţă păstrată şi păzită cu sfinţenie în cinstea fiului, care a transmis-o mai departe, şi cît de departe ! Pe toate le-am privit, am respirat aerul lor în timp ce conflictul lăuntric dintre intimitate şi veneraţie se rezolva, în inima mea, în simţămîn- tul care uneşte umilinţa şi afirmarea de sine ; în seninătatea dragostei.

Pentru că nu pot vorbi altfel despre Goethe decît cu dragoste, adică dintr-o familiaritate a cărei cutezanţă este atenuată de conştiinţa vie că între el şi mine este o distanţă incomensurabilă. Sarcina de a vorbi despre înfăptuirile lui culminante o las, cu modestie, celor orientaţi către istorie şi comentariu
— oamenilor de cultură ce sînt capabili să se apropie de giganţi pe calea cunoaşterii pure. Eu urmăresc cu totul altceva decît a participa la substanţa sublimului, căutînd doar aici, in fiinţa omenească, naturală, nu în cea spirituală, un fel de îndreptăţire, de posibilitate de a vorbi despre el. Cei de tagma mea nu ştiu să vorbească despre Goethe decît din propria lor substanţă,

„Anch'io sono pittore“. Şi de ce să refuzăm o regăsire, un drept la intimitate, oare depăşeşte propria noastră persoană, ajungînd la fiinţa naţiunii ! Lumea întreagă sărbătoreşte anul acesta, zilele acestea, pe marele cetăţean, dar numai noi, germanii, o putem face cu sentimentul acela de familiaritate despre care vorbeam, pornind de la propria noastră substanţă, care era şi a sa. Demnitatea burgheză ca obîrşie a universal-omenescului — dimensiunea mondială a aoestui fiu spiritual al burgheziei — iată un destin care, la originea şi în dezvoltarea sa plină de măreţie, nu este nicăieri mai la locul lui ca la noi ; şi orice german care s-a ridicat din planul vieţii civice pînă la acel al vieţii spirituale se simte sui'îzător, la el acasă, în locuinţa părintească a lui Goethe de la Frankfurt.

Figura acestui mare om şi scriitor, sau, mai bine zis, a acestui mare om cu întruchipare de poet, poate fi investigată sub diverse ipostaze, după unghiul de vedere istoric în care te situezi. Goethe este, de pildă — şi aceasta-i perspectiva cea mai modestă — stăpînul şi îndrumătorul unei epoci de viaţă culturală germană, a epocii clasice, căreia germanii îi datorează titlul de nobleţe al „poporului de poeţi şi gînditori“, epocă a unui individualism idealist, oare a întemeiat cu adevărat conceptul german de cultură şi al cărui farmec uman la Goeithe îndeosebi, stă într-o

dasăvîrşirea prin experienţa vieţii proprii şi auto-împlinirea pe calea *educaţiei,* şi anume, în aşa fel, încît ideea de educaţie să alcătuiască o punte şi o trecere din lumea lăuntrică a individului omenesc în cea a socialului.

Goethe ca reprezentant al acestei epoci clasice de cultură — iată aşadar cel mai îngust unghi de vedere sub care poate fi conturată figura lui. Dar este posibil un alt punct de vedere, mult mai larg, şi acesta ne stă la îndemînă : este cel pe oare îl folosea unul din primii săi admiratori străini, Thomas Carlyle, îndată după moartea marelui german, demonstrînd că nu au existat în lumea asta personalităţi ale căror impulsuri să nu-şi fi găsit adevărata dezvoltare decît peste cincisprezece veacuri şi care influenţează omenirea prin personalitatea lor desăvîrşită chiar şi după mii de ani. Dacă măsurăm epoca lui Goethe din punctul acesta de vedere, atunci e nevoie nu de veacuri,, ci de milenii. Şi în- tr-adevăr, în miracolul acesta al personalităţii care se numea Goethe şi care era de aşa natură încît pînă şi contemporanilor părea a li se impune definirea de „om divin“, în el dăinuie forţe creatoare de mit, cum se află numai în cele mai mari apariţii omeneşti care s-au perindat pe Pămînt, astfel că nimeni nu poate sp.une în ce măsură figura sa va mai creşte eu

cea mijlocie ; iar pentru noi, care asistăm la sfîrşitul unei epoci, cea burgheză, al cărei destin e să descopere, în chinurile şi crizele perioadei de trecere, calea spre lumi noi, spre o altă orînduire lăuntrică si exterioară, pentru noi, această de-a treia posibilitate optică este cea mai apropiată şi cea mai firească ; anume, a privi pe Goethe ca reprezentant al jumătăţii de mileniu, pe care-o numim epoca burgheză şi care ţine din veacul al XV-lea pînă la capătul veacului al XIX-lea. Născut aproape de jumătatea celui de al XVIII-lea veac, Goethe a fost purtat de impulsul său vital, timp de încă o generaţie, în veacul următor, şi, cu toate că rădăcinile culturii sale se află în veacul al XVIII-lea, el a cuprins, din punct de vedere spiritual şi sufletesc, mult din veacul al XIX-lea, nu numai printr-o viziune profetică, aşa cum se vădeşte în opera sa epică de bătrîneţe, romanul social *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* în care anticipează întreaga evoluţie economică şi socială a veacului celui nou, în calitatea sa de educator plin de prevedere, dar şi de-a dreptul artisticeşte, cum e întrucîtva cazul cu *Afinităţile elective,* unde este drept că apar peisaje şi costume rococo, însă unde însufleţirea umană nu mai aparţine veaoului al XVIII-lea şi raţionalismului său arid, ci trădează noi porniri sufleteşti, precum şi un nou orizont sentimental şi intelectual, mai tainic şi

Un fiu al secolului al XVIII-lea, ca şi al celui de al XIX-lea; dar de asemenea un fiu al veacului al XVI-lea, al epocii Reformei, frate la fel de bun cu Luther, cit şi cu Erasm. Cu ambele personalităţi Goethe e legat prin surprinzătoare trăsături de înrudire şi simpatie, accentuate şi de el însuşi. S-ar putea spune că el întrunea în sine ambele aceste caractere. Ca erupţie a marelui spirit german, ca un ingenium care s-a hrănit din forţele poporului, Goethe este apropiat, foarte frăţeşte apropiat, de Luther. De altfel, nu a întârziat să se situeze alături de acesta, să se compare cu el. Este definitoriu cum Goethe încearcă să se vadă în gînd ca traducător al *Bibliei,* declarînd că numai latura gingaşă s-ar încumeta s-o facă . mai, bine decît Luther. Goethe e protestant, spune Riemer, afirmă făţiş că protestează împotriva „papalităţii şi a preoţimii[44], o va face întotdeauna, adică, după propria sa exprimare, va progresa., Aceasta deoarece toate elementele care întîrzie dezvoltarea culturală a umanităţii — fie în cadrul bisericii, fie în cel a statului — în ştiinţă şi în artă, el le numeşte prostii popeşti. ,,Protestantismul nu este nimănui mai potrivit decît firii germane, ba germanul nu ar însemna nimic fără protestantism[44]. Dar în acelaşi timp există la Goethe manifestări care îl fac să pară mai înrudit

In aceste zile tulburi, simţirea franceză respinge cultura calmă,
Aşa cum odinioară a făcut-o luteranisrnul.

Distihul acesta demonstrează clar cum s-ar fi comportat Goethe dacă s-ar fi născut nu în secolul al XVIII-lea, oi în cel de al XVI-lea : în numele conceptului superior de „cultură[44], care întruneşte în sine şi natura şi cunoaşterea, el ar fi fost pentru Roma şi împotriva „agitaţiei[44] clericale, sau ar fi luat doar o atitudine la fel de echivocă şi nesigură ca şi Erasm, despre care Luther spunea că apreciază mai mult tihna decît crucea şi referitor la care Goethe însuşi mărturiseşte, cu netăinuită simpatie, că aparţinuse celor mulţumiţi să ştie că sînt deştepţi ei înşişi, fără a socoti că e chemarea lor să-i facă şi pe alţii deştepţi, lucru care, în definitiv, nici nu le poate fi luat în nume de rău.

Acesta este aristocratismul spiritual al umaniştilor, simpatia faţă de tot ce este rafinat, nepopular, trăsătură pe care firea lui Goethe o includea, aşa cum era menită a include în ea toate contrastele. Totuşi :

In orice suflet se naşte libertatea,
*Noi protestăm cu toţii cu plăcere_*

Şi oricît a detestat Goethe revoluţia, din motive spiritual-burgheze, despre care vom vorbi, el a

totuşi o atitudine adînc pozitivă faţă de preliminariile acesteia, faţă de Reforma germană şi epoca deşteptării individului, faţă de Renaşterea italiană aşadar, faţă de secolul al XV-lea, în care figura sa ar face o impresie ou totul familiară. Goethe este întru totul individul măreţ, chiar grandios, omul glorios al acelei epoci, şi cîteva trăsături înrudite vin să-l apropie atît de Luther, cît şi de Leonando da Vinci, al cărui registru interior întins şi natura dublă de om al artei şi al şrtiinţei naturii Goethe le reeditează. Dacă ar mai trebui noi dovezi pentru această înrudire, s-ar putea menţiona că a tradus pe Benvenuto Cellini, că în piesa *Tasso* a confundat, într-un joc poetic, Curtea de la Weimar cu cea din Renaştere, de la Ferrara, şi că mai ales poemele sale în versuri *lierman şi Dorothea* şi *Achileele* conţin, în compunerea şi rînduirea lor, pecetea artistică a acelei perioade şi produc efectul unor sculpturi de pe atunci, în stil antic ; iar el însuşi mărturiseşte că a citit cu deosebit interes poemul *Her- mann şi Dorothea* în traducere latinească — o transpunere exterioară, prin care opera goetheiană este încă şi mai mult proiectată din sfera burgheză germană în cea a Renaşterii. Prin francheţea sa poetică şi statornicia tipurilor sale omeneşti, poemul acesta este însă înainte

rificare şi transfigurare a păturii aceleia de mijloc, pe care o numim burghezia germană.

Vlăstarul căminului aceluia burghez din Frankfurt se exprimă, în una din convorbirile sale, asupra greutăţilor care s-au ivit în calea unui talent ca Byron din pricina mediului, a originii sale nobile şi a marii sale bogăţii. „O situaţie mai modestă — spunea scriitorul — este cu mult mai favorabilă talentului, ceea ce şi face ca toţi marii poeţi şi artişti să poată fi găsiţi printre clasele mijlocii[1]''. Acest elogiu al clasei de mijloc, ca teren favorabil pentru apariţia talentului, nu este un caz izolat la Goethe, ci dimpotrivă, în numeroase din convorbirile sale, el atribuie clasei burgheze tocmai ceea ce am numit, în cazul operei *Herman şi Dorothea,* un caracter statornic de umanitate, anume „educaţia frumoasă şi tihnită", spre a întrebuinţa expresia sa, „care face ca în timp de război ca şi în vreme de pace clasa aceasta să poată rezista“.

Goethe istoriseşte : „La Karlsbad cineva a spus O'dată despre mine că sînt un poet aşezat; voia să spună prin aceasta că în actul poetic aş rămîne în acelaşi timp un ins burghez rezonabil. Unii au socotit aceasta ca un elogiu, alţii ca o critică. Asupra respectivelor aprecieri, nu am nimic de spus, fiindcă asta este propria mea structură, despre care trebuie să se pronunţe

tea nici ca un elogiu, nici ca un blam ; le vom lua ca o constatare critică a unui observator care nu se poate să fi fost prost. Ar părea o încercare aproape umoristică, mai mult o glumă, să cauţi la un om de anvergura sa astfel de trăsături, ce pot fi denumite, în înţelesul obişnuit al cuvîntului, burgheze. Dar în cazul de faţă este posibilă o ascensiune progresivă de la mic şi superficial la mare şi spiritual, care marchează chiar în micile trăsături tocmai acel distinctiv însemn uman. Iată, de pildă, modul lui de viaţă exterioară — felul său îngrijit de a se îmbrăca, gustul pentru eleganţă, corectitudinea şi acurateţea — menţionat de prietenii săi în tot ce săvîrşea. Sînt deprinderile cele mai simple şi mai fireşti ale unui om de familie bună, cu educaţie aleasă.

„Purtarea sa nu se deosebea de fel — îl descrie un contemporan — printr-o atitudine excentrică, atît de frecventă la oamenii geniali, ci prin politeţe şi simplitate[44]. îi lipsea orice urmă de aer sacerdotal, solemn şi îngîmfat, orice tendinţă de castă. Era în stare de autoironie şi, de îndată ce se despovăra de preocupările intelectuale, putea să manifeste o blîndeţe copilărească sau părintească. Adevărata sa pornire sufletească era de a face bine oamenilor, de a-i ajuta să le fie viaţa plăcută. Noţiunea de „tihnă“ are un deosebit rol în sfaturile binevoitoare pe care le împarte Goethe oame-

faptul că el reduce în *Poezie şi Adevăr* orice tihnă de viaţă la *eterna revenire* a lucrurilor înconjurătoare, la succesiunea reînnoită dintre zi şi noapte, dintre anotimpuri, dintre floare şi fruct, şi a tot ce ne întîmpină, din epocă în epocă. Sentimentul de oboseală faţă de acest ritm statornic al fenomenelor naturii şi al vieţii ar reprezenta, după Goethe, adevărata boală a sufletelor şi primejdie pentru viaţă, ea ar fi principalul motiv al sinuciderii.

însemnătatea pe care o acorda Goethe unei mese bune şi unui vin bun, indispoziţia şi ofensa pe care o simţea cînd se vedea neglijat în această privinţă aparţin acestei imagini, pline de sănătos umor, a firii burgheze, la fel cum faptul că Zelter îl aproviziona regulat cu morcovii săi preferaţi a favorizat desigur prietenia dintre cei doi oameni. Faptul că la excelenţa sa dl. Goethe masa era excepţional de gustoasă este arhicunoscut — şi îmi vine inevitabil în minte acea istorioară care, suprinzător, mi-a apropiat firea sa intimă mai mult decît cine ştie ce alte manifestări de ordin superior.

Odată a poposit la Weimar literatul şi exploratorul Islandei Martin Friedrich Arendt, cărturar de factură boemă, cu o înfăţişare destul de bizară şi cu purtări nu tocmai alese. A fost invitat la prînz în casa lui Goethe, unde întreţinu pe amfitrion şi cercul său restrîns de amici cu nararea unor

turi de călătorie, diverse cercetări în materie de antichităţi şi rezultatele obţinute, mîncînd cu multă plăcere. La masă se servi friptură de berbec cu salată de castraveţi. După ce consumă cîteva porţii, bietul Arendt nu se îndură să renunţe la sosul de friptură, amestecat cum era cu zeama de castraveţi. Apucă atunci farfuria cu amîndouă mîinile şi o ridică pînă la gură, dar în ultima clipă se sperie şi privi rugător spre amfitrion, ca şi cum i-ar cere îngăduinţă. Iar omul acela atît de bine crescut înţelese perfect lăcomia musafirului său şi îl îndemnă, cu cea mai mare bonomie şi sinceritate, s-o facă, fără să se jeneze cîtuşi de puţin de ceilalţi. în timp ce îl văzu sorbind, se sili să acopere o tăcere care ar fi putut deveni apăsătoare pentru oaspetele său pofticios, explicînd, cu profundă convingere, deliciul unui asemenea amestec de sos de friptură şi zeamă de castraveţi, dînd astfel gurmandului, prin peroraţia sa, toată libertatea să-şi facă cheful !

Trebuie să ţi-1 închipui pe Goethe cum se înfăţişa în portretul făcut de George Dawe în 1819 — portret care mi s-a părut totdeauna nespus de autentic, cu ochii aceia plini de şiretenie candidă şi încărcaţi de o experienţă adîncă şi generoasă, cu bunăvoinţa aceea profund cunoscătoare a omenescului — spre a realiza pe deplin o

Ca om de afaceri şi gospodar al propriei sale case, Goethe este atent, neîncrezător şi stăruitor. Nu are cîtuşi de puţin impresia că dăunează creaţiei sale poetice faptul că se vădeşte calculat în privinţa avantajelor şi că încearcă să scoată din operele editate cît mai multe drepturi de autor posibile. Publică în chip expres poemul *Hermann şi Dorothea* sub forma unui calendar, în preajma tîrgului de Sf. Mihail, la editura Vieweg din Berlin, tocmai pentru că în ediţia aceasta populară opera îi asigură drepturi de autor îndoite, un beneficiu care în împrejurările de atunci era, după părerea contemporanilor, apreciabil, cu toate că lui Goethe nu i s-a părut de loc extraordinară. Din principiu, nu renunţă niciodată, de pildă spre a ajuta o nouă grupare literară, vreo revistă, să ceară onorariul pentru colaborarea solicitată. Intr-o scrisoare, Sehiller se plînge prietenului său Kdrner că Goethe „nu dă nimic pe gratis“. Este vorba de revista *Mercur,* ale cărei posibilităţi erau grav ameninţate de problema onorariilor, ceea ce însă nu împiedică pe Goethe să stăruie pentru plata colaborării sale.

Are o tendinţă burgheză spre ordine, tendinţă pe care, ca în general „a vieţii serioasă îndrumare'[4], o moştenise de la părintele său şi care, oa şi la acesta, avea să degenereze, la bătrîneţe, într-o evidentă pedanterie şi într-o

ridicol al consilierului imperial, tatăl său, era de a duce neapărat pînă la capăt orice lucru întreprins. Lectura în doi a unei cărţi, o dată începută, trebuia terminată, chiar dacă opera se dovedea plicticoasă, şi la fel stăruia în orice altă direcţie, chiar cînd devenea clar nu numai aspectul neplăcut, dar şi totala inutilitate a întreprinderii. Bătrînul nu consimţea ca încercările în materie de desen tale lui Wolfgang să rămînă în stare de simplă schiţă, aşa că le încadra, cu mîna lui, prin linii marginale, spre a sili pe tînăr să întregească şi să perfecţioneze lucrul. Eficienţa unor astfel de deprinderi pedagogice nu este de desconsiderat. Comandamentul ţinînd de etica muncii, a lucrului ce trebuie terminat, este, fără îndoială, un corectiv necesar pentru firea lesne pornită spre neastîmpăr şi de o neliniştită curiozitate a lui Goethe. în fer -un anume sens, dincolo de orice aspect practic şi social, este, în fond, indiferent dacă un artist posedă sau nu virtutea burgheză a răbdării, a sîrgu- inţei, a tăriei de a încheia şi rotunji o operă. Egoismului visului şi satisfacţiei proprii trebuie să i se opună îndemnuri către sociabilitate — sau dacă vreţi, afinitate cetăţenească — dorinţa de a sluji, ca să poată ajunge la creaţii îndeplinite. Şi cine ştie dacă *Faust* şi-ar fi dobîndit măcar înfăţişarea omogenă exterioară care era posibilă pentru această operă, în esenţa ei interminabilă, dacă mentalitatea

copil al lui. Goeţhe. imperativul pedagogic al. „lucrului dus. pînă-la capăt[11] !

„Manierismul —■ spune Goethe lui Eckermann — vrea întotdeauna ca lucrul să fie repede gata, nedovedind nici o plăcere pentru munca în sine. Dar talentul autentic, cel cu adevărat mare, îşi găseşte fericirea cea mai deplină în execuţie... Nu ar trebui — continuă el — să ne gîndim să terminăm un lucru, aşa cum nu călătorim ca să ajungem la ţintă, ci spre acălători“. „Există oameni excelenţi — observă Goethe altădată — care nu pot face nimic improvizat şi superficial, a căror natură le cere să pătrundă adînc în orice obiect. Asemenea talente ne provoacă adesea nerăbdare, fiindcă foarte rar dobândim de la ei cea ce vrem pe moment. însă numai pe calea asta se pot înfăptui lucruri superi- oare“.

Goethe vorbeşte, în cazul de faţă, în mod obiectiv, de oameni excelenţi, dar este clar că şi el face parte dintr-aceştia, într-o foarte largă măsură, şi că el însuşi a realizat pe o asemenea cale tot ce este mai bun. O anumită trăsătură de precauţie şi încetineală, o răbdare a gestaţiei nu pot fi separate de geniul său. Într-adevăr, Goethe este, ca făurar, mai degrabă o fire înceată decît una impetuoasă, cu darul improvizaţiei. Povestirea aceea minunată, care pînă la urmă avea să poarte titlul simplu de *Nuvelă*, a cizelat

oriunde a umblat timp de treizeci de -ani. *Egmont* a necesitat, de la schiţă şi pînă la redactarea finală, doisprezece ani, *Ifigenia* opt ani, *Tasso* nouă ani. Redactarea operei *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* se desfăşoară de-a lungul a şaisprezece ani, cea a lui *Faust* aproape de-a lungul a patru decenii. Ca scriitor, Goethe a trăit, la drept vorbind, întreaga viaţă din substanţa experienţei sale din tinereţe. Nu era omul descoperirilor şi al tentativelor neîncetat noi, ci, în linii mari, creaţia sa reprezenta o prelucrare şi o valorificare a unor concepţii care se închegaseră de timpuriu în conştiinţa lui, pe care le purtase cu sine de-a lungul deceniilor, împlinindu-le cu întreaga bogăţie a vieţii sale •—- aşa încît ele dobîndiră o amplitudine universală.

Astfel, *Faust* este, la obârşia sa, o genială viziune de student, care-şi bate niţeluş joc de facultăţi şi de profesori, tratînd, în versuri neregulate, povestea încîntătoare, dar cu final funest a unei tinere mic- burgheze, seduse. Dar puterea de germinare a acestei schiţe juvenile era de asemenea natură, iar fidelitatea cu care a fost urmărită atît de statornică şi de constructivă, încît cu timpul a putut creşte din ea un arbore în stare să umbrească tot restul, un poem fundamental pentru lumea germană, ca şi

bot ce-i omenesc, rostit în cuvinte puternice şi mîngîietoare.

Tot aşa, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* este, în punctul de pornire al său, romanul unui tînăr îndrăgostit de teatru, ce nu urmărea nimic altceva decît să descrie, aşa cum nu mai fusese descris, mediul acelor boemi dionisiaci, lumea culiselor. Pînă la urmă însă, lumea aceea de comedianţi avea să se dovedească doar începutul unei desfăşurări epice, atît de vastă şi de cuprinzătoare, încît un critic romantic inteligent putea spune că Revoluţia Franceză, Doctrina fichteiană a ştiinţei şi romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* reprezentau cele trei mari evenimente ale epocii. Această creştere involuntară, lipsită de ambiţie, potolită şi firească, aproape vegetală, pornind de la începutul neînsemnat spre a se înălţa pînă la o semnificaţie universală, constituie tot ce e mai demn de iubit în uriaşa operă a lui Goethe.

Există asupra oamenilor mari afirmaţii pline de răutate şi de intenţii jignitoare, polemici ostile în care apare limpede reaua voinţă, dar din care se poate învăţa mai mult decît din cele mai înflăcărate panegirice.

Mă gîndesc, de pildă, la scrisoarea trimisă în anul 1775 lui Friedrich Nicolai de un oarecare von Breitschneider, scrisoare în oare autorul se pronunţă, cu o antipatie ce nu este lipsită de pătrun

derea psihologică, asupra tînărului autor al romanului *Suferinţele tînărului Werther,* asupra intelectului nesigur al poetului şi asupra instabilităţii sale sufleteşti, recuncscîndu-i totuşi unele daruri : „Există în Goethe, afirmă el, un anumit germene de însuşiri, sau mai bine zis, are un geniu poetic ce acţionează în clipa cînd — după ce poetul a purtat cu sine mai multă vreme un anumit subiect, prelucrîndu-1 în sine şi adunînd tot ce îl poate sluji pentru cauza sa — se aşază la masa de scris. N-ar avea talent de scriitor ocazional, deoarece nu poate crea nimic în afara structurii sale ordonate. Cînd ceva îl frapează, îi rămîne imprimat în inimă şi în cap ; iar tot ce-] izbeşte vrea să frămînte în acel bulgăre de lut, pe care tocmai îl modelează, şi nu se mai gîndeşte tot timpul la nimic altceva[44].

Cele spuse au un caracter peiorativ, dar exprimă, în ciuda formei negative, adevăruri psihologice constitutive, ce aveau să se confirme, mai tîrziu, în stilul său creator, multidimensional. Goethe a afirmat că ar exista numai două căi pentru a atinge o ţintă mai însemnată : *forţa şi consecvenţa.* Calea acestui om paşnic şi lipsit de orice rîvnă de violenţă a fost consecvenţa, spiritul de continuitate, perseverenţa calmă. In unele cazuri, Goethe a dus principiul acesta pînă la grotesc, dovedind,

spune el — să golesc şi să umplu la loc, neîncetat, cu nisip, această nisiparniţă dinaintea mea, aş face-o cu o răbdare neobosită şi cu cea mai mare luare- aminte“.

Se poate observa la Goethe un element de precauţie, de prevedere, care trebuie trecut pe seama mentalităţii sale burgheze. „Cine prevede —■ rosteşte el — este stăpînul zilei sale[44] ! El slăveşte începutul zilei, dimineaţa, cînd omul este mai deştept ca ori- cînd, dar şi mai grijuliu, „căci şi grija — adaugă dînsul — reprezintă o formă a deşteptăciunii, cu toate că este una pasivă ; prostia nu cunoaşte nici un fel de grijă“. Iar preţuirea dimineţii, ca adevăratul timp pentru activitatea creatoare, se ridică pînă la imn, în clipa cînd exclamă :

Fii slăvită, auroră,
In lumina zorilor
Dăinuie orice sîrguinţă bărbătească.

Trăsătura aceasta de scrupulozitate de care se leagă cultul timpului, cinstirea, gospodărirea timpului, duce la folosirea fieărui minut, făicînd din viaţa sa una din cele mai sîrguincioase şi mai bogate din cîte au existat. El a glorificat minutul în versurile, pentru albumul nepotului său, în catrenul acela ce dădea replica unei zicale pline de pesimism sentimental a scriitorului Jean Paul, pe care-1 preţuia destul de puţin :

Ceasul are şaizeci de minute,
Peste~o niie-ntreaga zi.
Fecioraşule, de-ai să ţii de asta seamă,
Multe poţi înfăptui.

Ogorul său este timpul. La drept vorbind, Goethe nu cunoaşte odihna. într-un rînd, mărturiseşte despre sine că a folosit orele ce sînt îngăduite altora pentru odihnă ca să desfăşoare o activitate variată. Scriitorul aproape octogenar — avea şaptezeci şi nouă de ani — este aşteptat, la locuinţa sa, de un grup, din care făcea parte şi Tiek. Cum întîrzie să se arate, e trimisă (presupun că în chip premeditat) o tînără drăguţă să-l poftească din odaia sa de lucru, unde moşneagul şedea învelit în halat, la birou, în faţa unui maldăr de scrieri. Rugămintea fetei de a onora societatea cu prezenţa sa îl înfurie. Ce crede lumea că el aleargă la oricine îl aşteaptă ! — strigă el supărat. ,,Ce s-ar alege atunci de toate astea ? — zice el, arătînd colile de hîrtie de pe masă. Dacă mor, nu le mai rezolvă nimeni — adaugă el. Spu- neţi-o celor de dincolo !“

Dar cînd vede că fata este pe punctul de a se retrage întristată, poetul se înduioşează şi o cheamă îndărăt : „Un moşneag care mai vrea să lucreze — grăieşte el, blajin — nu-şi poate schimba hotărîrea după placul oricui. Dacă ar face-o, nu ar mai fi pe placul posterităţii". O

mai frumos decît dacă se consideră această vrednicie pînă la capăt drept o trăsătură burgheză Aşa se cuvine, deoarece dragostea de muncă şi rîvna pentru efort, credinţa ascetică pentru toate acestea au fost caracterizate şi de o sociologie care întemeiază formaţia spirituală a burgheziei pe religia protestantă drept un atribut sufletesc al mentalităţii burgheziei.

„O astfel de trudă a hărăzit-o Dumnezeu omului[11] — este textul din *Biblie* pe care Goethe l-a citat poate cel mai des, avînd grija de a intona cuvîntul trudă într-un mod jumătate humoristic, jumătate tragic.

Marelui iubitor de pace — pentru care cuvîntul umanitate era sinonim cu lupta — îi erau fundamental străine elementele titanic şi gigantic. Tendinţa aceasta, afirmă el, nu a oferit nici un fel de subiect inspiraţiei sale poetice. „Mai degrabă mi se potrivea să înfăţişez acea rezistenţă paşnică, elastică, la nevoie răbdătoare, oare recunoaşte puterea supremă, dar încearcă să-i ţie piept“. Elementul contemplativ, cuprinzător echitabil al fiinţei sale, care pătrunde în toate fenomenele, ştie să le însufleţească şi poate să le şi încuviinţeze în totalitatea lor, exclude tragicul, faţă de care el recunoaşte că se teme şi se sfieşte şi despre care spune că , l-ar distruge. Este aici o trăsătură de luciditate şi de cumintenie, pe care spiritele poetice exaltate şi

serafice de felul lui Novalis o resimţeau ca antipoetică. Este un paradox tulburător faptul că Novalis putea caracteriza opera *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* nu fără bune exemplificări, drept un „Candide îndreptat împotriva poeziei", iar critica pe care misticul acesta ftizie a exercitat-o împotriva celui mai mare roman german constituie un strălucit exemplu pentru acele documente polemice despre care am vorbit şi dintr-al căror spirit negativist se poate învăţa mai mult decît din toate manifestările de entuziasm. Novalis a cutezat să definească *Meister* drept nepoetic în cel mai înalt grad, afirmând că oricât de poetică ar fi expunerea, este o satiră la adresa poeziei, a religiei ş.a.m.d.... din paie şi rumeguş a fost preparată o mâncare gustoasă, a fost alcătuit un idol ! înapoia acestora, totul ar fi o farsă. „Natura economică este aceea care îţi apare şi care rămîne... Elementul romantic piere aici, precum şi poezia naturii şi miracolul. E vorba doar despre lucruri obişnuite, comune omeneşti, natura şi mistica fiind uitate cu totul. Este o istorie burgheză şi casnică, poetizantă... Prima parte din *Wilhelm Meister* învederează cît de agreabil pot fi înfăţişate şi întîmplările cotidiene dacă sînt prezentate în mod plăcut, dacă sînt înveşmîntate simplu, într-o limbă cultă curgătoare, şi evoluează în fata noastră într-o cadentă liniştită,

petrecută în sînul unei familii care, fără a avea exemplare umane însemnate şi fără a oferi un cadru deosebit de atrăgător, reuşeşte totuşi, prin drăgălăşenia şi rînduiala ce domneşte în casă, prin activitatea armonioasă a membrilor săi, cu înzestrări şi cunoştinţe mediocre, ca şi prin folosirea chibzuită pe care o dau cu toţii timpului şi colţului de lume unde trăiesc, să-ţi lase amintiri la care te gîndeşti cu plăcere.[44] Nu ne fac rândurile aistea să reflectăm la părerea insului aceluia din Karlsbad despre poetul „aşezat" ? „Goethe e un poet cu totul practic — spunea Novalis altă dată. El este în operele sale ceea ce este englezul în mărfurile sale, cît se poate de simplu, drăguţ, comod şi trainic. Goethe a realizat în literatura germană ceea ce a săvîrşit Wedgwood în lumea artistică din Anglia, posedînd, ca şi englezii, un gust ales, obţinut printr-un spirit economic înnăscut, ca şi printr-o judecată sănătoasă... înclinarea sa este mai degrabă de a desăvârşi ceva neînsemnat, de a-i da un maximum de lustru şi acurateţe decît să cuprindă un univers, să înceapă ceva despre care ştie dinainte că nu-1 poate izbîndi cu perfecţiune".

Maliţiozitatea acestei caracterizări nu trebuie să ne împiedice a recunoaşte ceea ce este pînă la un punct exact şi nimerit în ea. Expresia de „burghez[44] nu lipseşte, iar faptul că Novalis era

ciudat ar părea unora, nu-i nimic mai adevărat decît faptiul că numai modul de tratare, exteriorul, muzicalitatea stilului ne atrage spre lectură şi ne leagă de o carte sau alta. *„Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* declară scriitorul, reprezintă o serioasă dovadă a acestei magii verbale, a acestei seducţii pe care o exercită o limbă iscusită, agreabilă, simplă, şi totuşi variată. Acela care stăpîneşte acest farmec al cuvîntului îţi poate istorisi cel mai neînsemnat lucru, atrăgîndu-te şi desfătîndu-te ; iar o asemenea unitate de stil este adevăratul suflet al unei cărţi, prin oare ea ne apare personală şi plină de efect."

Vraja lucidă, graţia de o divină candoare a stilului lui Goethe nu pot fi definite cu mai multă răceală, dar nici cu mai multă exactitate decît o face, cu aceste cuvinte, Novalis ; încît este perfect adevărat că orice exuberanţă, orice exaltare poetică sînt străine de acest stil, care totuşi ştie întotdeauna să meargă, în felul lui, pînă la extrem, mişcîndu-se pe o linie de mijloc ou o discretă cutezanţă, cu o îndrăzneală de maestru şi cu o siguranţă artistică impecabilă. Un stil abil, precis şi, pînă şi în proza de bătrîneţe, dictată şi oarecum „oficială", de un ritm fermecător, care constituie cel mai clar amestec de Eros şi Logos, purtîndu-te, plăcut şi irezistibil, în cadenţa perioadelor sale. Cuvîntul nu este de loc pretentios, solemn, pontifical sau

un asemenea stil nici nu poate fi citit sau suportat lăuntric de cineva din şcoala lui Goethe. format la gustul lui, fiindcă repungă şi plictiseşte în chip iremediabil —- ci totul e rostit cu o voce şi o tărie mijlocie, grăit prozaic, chiar şi în lirică, dar izvorînd dintr-o ciudată cutezanţă prozaică, plină de seninătate ; cuvîntul e recreat, proaspăt, unic, ca şi cum s-ar fi desprins atunci întîia oară din matca limbii, reînnoit, reînfrăţit cu sensul său, în aşa fel, încît sensul acesta începe să se ridice într-un plan transcendent emanînd o seninătate de nălucă, ceva care este totodată „drăgălaş[44] şi sublim, ceva decent şi cutezător, în înţelesul particular în care considera Goethe însuşi că există în fiecare artist „un grăunte de cutezanţă", fără de care nu ar fi de conceput nici un talent. Aşa este în *Faust,* nu mai puţin în *Divan,* ca şi în proza lui ; iar dacă îndrăzneala aparţine artistului, ceea ce e mijlociu şi măsurat în ea revine spiritului burghez.

Nu ţine tot de acest spirit şi realismul său, datorită căruia se opune conştient poeticii lui Sehiller, izvorîte din idee, aidoma cum se reliefează plasticitatea omerică a lui Tolstoi faţă de apocaliptica sumbră a lui Dostoievski ? „Orientarea ta inflexibilă — îi spunea în tinereţe prietenul său Merck, iar el nu avea să uite niciodată această vorbă, soco- tind-o întrucîtva o deviză a sa — orientarea ta inflexibilă este de a

tică. Ceilalţi se străduiesc să realizeze poeticul, iar din efortul lor nu iese decît un lucru prost[11].

„Spiritualizarea realului, afirmă Goethe, reprezintă veritabila formă a idealului[44] — o formă de idealism anti-ideal, îndreptat împotriva lui Sehiller, idealism oare determină întreaga sa atitudine faţă de factorul omenesc şi de umanitate, eonfirmîndu-se mai ales pe plan politic. Lui Goethe îi aparţine expresia aceea crasă cum că incendiul unei case ţărăneşti este o nenorocire, o catastrofă, pe cînd „prăbuşirea patriei este o simplă frază". Iată o formulare cît se poate de radicală a orientării sale apolitice şi antipolitice, ca şi — ceea ce revine la acelaşi numitor — antidemocratismului său, care însă nu are nimic de-a face eu aristocratismul. Goethe însuşi a atras luare aminte asupra faptului că Sehiller ar fi fost, în fond, mult mai aristocrat ca el. Dintre ei doi, acela care avea mai multă vigilenţă critică, Sehiller, a făcut asupra deosebirilor existente între formele lor spirituale — deosebiri ce l^au preocupat în chip adînc şi stăruitor şi cărora le datorăm partea esenţială a eseisticei sale — observaţiile cele mai potrivite şi valabile. Iar cînd în studiul său *Despre poezia naivă şi intelectuală* vorbeşte de un realist ea despre un prieten al oamenilor, fără a avea o concepţie prea ridicată despre om şi omenie, pe cîtă vreme idealistul ar avea o părere atît de bună despre

ţui omul, e fără îndoială că analiza sa se referă precis la cazul lor, al lui Goethe şi al lui Sehiller. Şi nimic nu poate fi mai interesant din punct de vedere psihologic decît să vezi modul cum Sehiller, formulînd raporturile idealistului faţă de om, scoate în evidenţă caracterul *francez* al propriei sale firi. Este caracterul spiritului literar francez pe care îl descrie în cîteva cuvinte concise, această îmbinare specifică între elanul revoluţionar şi umanitar, de încredere generoasă în umanitate, şi, pe de altă parte, a unui pesimism adînc, amar şi sarcastic în ce priveşte omul ca fiinţă individuală. Sehiller defineşte pasiunea abstractă, politiceşte umanitară, în opoziţie cu realismul palpabil al simpatiei individuale. Poetul practică patriotismul pentru umanitate, în spirit revoluţionar şi umanitar, iar dacă autorul dramelor *Gotz* şi *Faust,* al acelor *Zicale in rime,* ca şi al poemului *Ilerman şi Dorothea* poate fi numit un nepatriot autentic german, în schimb creatorul lui *Wilhelm Tell* şi al *Fecioarei din Orleans* poate fi numit un patriot de factură internaţională.

Sehiller reprezintă ideea burgheză în sens politic, democraţie, în timp ce Goethe este reprezentantul ei pe plan spiritual şi cultural. O ştim bine, această mentalitate burgheză de tip spiritual şi cultural este cea care l-a făcut să simtă Revoluţia Franceză drept ceva dusmănos şi

tribut cu propriul său talent literar, şi e greu de indicat în ce măsură a imprimat Goethe burgheziei germane caracterul său antipolitic, cultural, adînc omcnesc, sau în ce măsură era Goethe însuşi, dintru început, o expresie a acestui spirit al burgheziei. Se poate vorbi mai degrabă de o armonioasă înrîu- rire reciprocă, deoarece nu te poţi împiedica să ai sentimentul că în ciuda oricărui cosmopolitism, sau mai curînd datorită acestuia, reuşea Goethe să fie, din punct de vedere spiritual, un burghez german.

E drept că scriitorul a pus, pe acelaşi plan omenia şi lupta, spunînd : „Căci am fost un om, iar aceasta înseamnă a fi luptător" ; dar pentru el nu există omenirea militantă pentru valori politice, revoluţionare. Lui Goethe îi este străin patosul luptei pentru libertate în formă politică şi umanitară. E adevărat că a fost necesar, la un moment dat, să proclame că şi el a fost un luptător, şi anume, unul pentru libertatea umană. „Puteţi să-mi înălţaţi fără şovăială monumente, ca lui Bliicher, pentru că el va eliberat de francezi, iar eu din năvoadele filistinilor". Iar alături de această declaraţie stă mărturia sa de bătrîneţe : „Nu mina stat nici-odată în fire să mă războiesc cu instituţiile ; mi s-a părut întotdeauna că asta ţine de aroganţă, şi s-ar putea, în ce mă priveşte, să fi devenit politi-

meu, şi de aceea nu am atins niciodată, decît în chip uşurel, un capăt îndepărtat al prăjinii".

Goethe era un luptător şi un eliberator pe plan moral şi spiritual, mai ales în domeniul eroticii, iar nicidecum pe plan politic sau cetăţenesc. înfă- ţişînd soarta jalnică a Margaretei, iubirea vinovată a lui Faust, Goethe nu atacă sau acuză vreun paragraf de lege, vreo situaţie socială sau instituţie, ci, pur şi simplu, în „tragedia" aceasta, un poet stă de vorbă cu eternitatea asupra destinului omenesc. Aşa a fost posibil ca acelaşi poet, în calitatea sa de membru al Consiliului de Stat din Weimar, să subscrie condamnarea la moarte a unei tinere care îşi ucisese copilul, cu toate că însuşi ducele ar fi preferat s-o graţieze, şi să aştearnă alături de semnătura celorlaţi miniştri severi un „Şi eu" — cuvînt care, aşa cum l-au simţit şi alţii, este în felul său tot aşa de cutremurător ca întregul *Faust* însuşi.

Scriitorul francez Maurice Barres a definit piesa *Ifigenia* ca o operă civilizatoare, care susţine drepturile societăţii împotriva orgoliului spiritului. Exprimarea aceasta se potriveşe însă aproape şi mai bine pentru opera cealaltă de autodisciplinare şi pedepsire sau autoflagelare, chiar pentru *Tasso,* defăimat adesea pentru atmosfera de toane şi fasoane ce aduce. Prin acel înfiorător „Şi eu", Goethe şi-a impus să-şi

lumească pentru a apăra drepturile societăţii împotriva spiritului, la a cărui eliberare el a contribuit totuşi atît de mult ca poet prin trezirea sentimentului şi, ca scriitor, prin lărgirea şi adîncirea analitică a cunoaşterii sufletului omenesc. Goethe a apărat societatea în *sens conservativ,* sens care rezidă tocmai în conceptul de apărare.

Nimeni nu poate fi apolitic. Nu poţi fi decît antipolitic, ceea ce vrea să zică conservator — în timp ce spiritul politicului este în sine revoluţionar şi umanitar. Nimic altceva n-a vrut să spună Richard Wagner cînd declara : „Germanul este conservator". Numai că, aşa cum s-a întâmplat cu Richard Wagner şi cu discipolii săi spirituali, germanismul şi conservatorismul se pot politiza, devenind naţionalism, acel naţionalism faţă de care Goethe, cosmopolitul german, a avut o atitudine rece pînă la dispreţ, chiar şi atunci cînd naţionalul avea o justificare istorică, ca în situaţia anului 1813.

Oroarea lui de revoluţie era oroarea de politi-zare, adică de democratizare a Europei, ce ar aduce cu sine, ca o consecinţă spirituală, naţionalismul. Şi e destul de ciudat să vezi — şi acest fapt stă mărturie pentru statornicia caracterului german- burghez •—- cum aceeaşi oroare a culturii faţă de începutul politizării s-a

printr-o luptă atît de elementară, încît abia îţi dădeai seama ce era tipic în ea.

In ceea ce priveşte pe Goethe, socot că ar fi la locul ei, aici, o observaţie care se referă la anumite influenţe şi caracteristici omenesc-personale ale constituţiei sale anti-idealiste, o observaţie, firește, oare ne poartă aşa de adînc în latura psihologică, intimă şi secretă (a fiecăruia dintre noi), încît nu putem face decît aluzii. Nu încape nici o îndoială că credinţa idealistă, deşi trebuie să fie pregătită pentru martiriu, ne face mai fericiţi din punct de vedere spiritual decît acea artă poetică, care, într-un sens înalt şi complet ironic, este „obiectivă", fără convingere şi fără judecăţi de valoare, în care toate lucrurile sînt oglindite cu aceeaşi dragoste şi indiferenţă.

Dacă privim mai cu atenţie, descoperim în Goethe — imediat ce i-a trecut candoarea tinereţii — semnele unei adînci mîhniri şi descurajări, o nemulţumire persistentă, semnele unei lipse de bucurie, care are, fără nici o îndoială, o legătură profundă şi stranie cu inaderenţa lui la idealism, cu indiferenţa lui naivă, cu ceea ce numeşte el ţinuta sa de amator, dilentatismul său moral. Este aici o specifică răceală, o răutate, o *medisance,* o îndărătnicie şi capricioasă nestatornicie, care te ating şi pe care trebuie s-o iubeşti dacă îl iubeşti

fericire şi armonie au parte mult mai mult fiii spiritului decît vlăstarele naturii. Claritatea, unitatea cu tine însuţi, conştiinţa ţelului, o orientare pozitivă, credincioasă şi hotărâtă a spiritului, pe scurt, pacea sufletească — toate acestea sînt mult mai accesibile unora decît altora. Natura nu conferă pace, simplitate, univocitate, ea este elementul precar, discutabil, al contrazicerii, al negării, al cuprinzătorului dubiu. Natura nu împrumută bunătate, fiindcă nici ea nu este bună. Ea nu îngăduie nici o categorisire, căci este neutră. Copiilor săi, natura le dă o indiferenţă şi o problematică legate mai mult de chin şi răutate decît de fericire şi seninătate.

„înclinarea lui Goethe către negare şi neutralitatea sa fără de credinţă apărură încă o dată în chip surprinzător[11] — scrie cancelarul von Miiller. Şi mulţi contemporani oare l-au întîlnit mărturisesc că din fiinţa lui emana ceva elementar, întunecat, răutăcios şi derutant, ba chiar drăcesc. Dispoziţiile lui amar-umoristice, spiritul de contrazicere sofistic au fost de sute de ori semnalate. „Din unul din ochii lui te priveşte un înger, din celălalt un diavol — scrie un tovarăş de călătorie — iar cuvintele lui constituie o adîneă ironizare a tuturor lucrurilor omeneşti". însă cuvîntul cel mai înspăi- mîntător care a fost rostit despre Goethe sună : „Goeth[0] e tolerant, fără a fi blînd“

In minunat de plăcuta impresie pe care cu siguranţă o va fi făcut persoana lui, se amestecă întotdeauna ceva oarecum apăsător, ceva neliniştitor. Şi e foarte clar că mirarea şi supărarea pe care o trezeşte Goethe în sufletul prietenului său Schil- ler se datorează acestei laturi a firii sale. „E regretabil — scrie Sehiller în 1803 — că Goethe se lasă copleşit de tendinţa sa de a tărăgăna şi nu se concentrează în mod energic asupra nici unui lucru... De un sfert de an, fără a fi bolnav, nu a mai părăsit casa, ba nici măcar camera sa... Dacă Goethe ar mai avea încredere în posibilitatea unui lucru bun şi dacă ar fi consecvent în ceea ce săvîrşeşte, multe ar mai putea fi realizate aici la Weimar ; s-ar săvîrşi ceva şi nefericita stagnare ar lua sfîrşit".

încredere în posibilitatea înfăptuirii unui lucru bun ! „Nu trebuie să ne gîndim — scria cineva despre Goethe — că el ar fi constant şi hotărît în părerile sale ; categoric nu ! Dar tocmai aceasta ina asigurat libertatea pentru cunoaşterea lucrurilor celor mai variate, aşa şi-a rezervat întotdeauna şi alte posibilităţi şi a luat fiecare lucru din mai multe puncte de vedere".

Dar această caracterizare pare slabă şi eufemistică în raport cu adevărul propriu-zis, care rezultă din mărturiile prietenilor săi apropiaţi, oare l-au iubit şi care în adevăr se referă mereu la impresia neliniştitoare pe care o provoca

sa proteică, mai mult ironică şi bizară decît cordială, mai mult negativă decît pozitivă, mai mult umoristică decît veselă, natură care se putea preschimba în toate formele, jucîndu-se cu toate, primind părerile cele mai opuse şi aprobîndu-le pe toate.

„Astfel — scrie Charlotte von Sehiller — el vorbea pronunţînd propoziţii pline de contradicţii, aşa încât toate le puteam interpreta după cum voiam, însă el, maestrul — o simţi cu un fel de durere — cugetă astfel despre lume : «Nu mă bizui pe nimic»“. Pe nimic ! Aceasta ar fi nihilism, şi în mod serios întreb : în ce credea el ? Nu în omenire, vreau să spun, nu în perspectiva revoluţionară a omenirii de a se purifica şi libera : „Vom pendula veşnic încolo şi încoace, o parte va suferi, în timp ce cealaltă o va duce bine ; egoismul şi invidia, în calitatea lor de demoni răi, vor fi totdeauna prezente în acest joc, şi lupta dintre partide nu v-a lua sfîrşit. “ Dar credea Goethe măcar în artă, îi era ea cumva „sfîntă[44], precum spun „oamenii cumsecade" ? Anumite replici pledează împotriva acestei păreri. Nu uit niciodată impresia cu care m-am ales cînd am citit pentru prima dată răspunsul ce l-a dat unui tînăr care îi declarase, entuziast, că vrea să trăiască, să muncească şi să sufere pentru artă. Goethe răspunse rece : „In artă nu

Pentru vizionarii şi entuziaştii poetici, Goethe avea întotdeauna pregătite nişte duşuri reci. într-o zi, îi azvîrli în faţa interlocutorului său, spre consternarea acestuia, replica cum că o poezie de fapt nu înseamnă nimic. „Fiecare poezie este, într-o oarecare măsură, un sărut pe care îl dai lumii. însă doar din săruturi nu se nasc copii". Aceste fiind zise, Goethe tăcu şi nu mai vru să continue discuţia.

Nu pot să nu pun în legătură aceste trăsături ale caracterului său cu o manifestare care a fost permanent observată şi care i-a mirat pe observatori. Este acea stare de sfiiciune şi jenă în contactul său cu oamenii, stare care l-a stăpînit toată viaţa şi pe care nu a putut-o birui, ascunzînd-o după atitudini rigide şi ceremonioase — stare ce trebuia să bată cu deosebire la ochi, Goethe fiind om de lume şi curtean. „Cu toate că — scrie un englez — a văzut probabil mai multă societate distinsă decît oricare poet al Europei, pare cam timid cînd îi eşti prezentat pentru prima dată. Acest fapt l-aş fi atribuit sănătăţii sale precare — fiindcă era indispus cînd mă aflam la el — dacă unul din prietenii săi cei mai intimi nu m-ar fi informat că scriitorul nu a fost niciodată în stare să biruie cu desăvîrşire acest sentiment[44].

Odată, venind vorba despre ţinuta mîndră, ministerială, a lui Goethe, ţinută pe care o

faţă de vizitatorii curioşi şi faţă de admiratori, Ottilie von Goethe a declarat categoric că, oricît de necrezut ar părea la un om care are atîtea obligaţii de protocol şi are maniere atît de elegante, totuşi este cert că Goethe se poartă astfel numai din cauza unei veritabile sfiiciuni, pe care şi-o ascunde după o atitudine ce pare semeaţă. Drept explicaţie, ea adaugă că Goethe ar fi fost în realitate modest şi plin de umilinţă în sinea lui.

Nici nu ne îndoim de aceasta. Cu cît este mai mare o personalitate, cu atît mai sitrăină îi este înfumurarea — produs al mărginirii. Totuşi Goethe a spus : „Numai golanii sînt modeşti", şi nu i-a lipsit conştiinţa valorii sale, a incomparabilei sale superiorităţi faţă de toţi oamenii care ajungeau în faţa lui. Această jenă trebuie să aibă cauze mai adinei, ea este semnul acelui nihilism ironic de care am vorbit, semnul acelei foarte adinei şi elementare indiferenţe poetice şi a lipsei de credinţă, a lipsei de entuziasm idealist, entuziasm ce l-a însufleţit pe bolnavul Sehiller. Cu siguranţă că Shiller nu a cunoscut această şovăială pe care o numim sfi-iciune.

Cert este că întreaga ură pe oare era nevoit s-o suporte Goethe, toate reproşurile şi toate acuzaţiile în ceea ce priveşte egoismul, orgoliul său, referitoare la imoralitatea sa si la acea răceală a lui faţă de entuziasmul idealist, de entuziasmul politic — fie ca aspect naţional-războinic, fie ca latură revoluţioniar-umanistă — trebuie explicate adică prin faptul că trăia, cu îndărătnicie, împotriva curentului principal al secolului său, împotriva ideii democratice şi naţionale.

In supărarea lor, şi în atacurile lor, oamenii au uitat că indiferenţa lui Goethe faţă de preocupările politice ale omenirii nu a însemnat lipsă de dragoste ; nici lipsă de dragoste pentru om, deoarece Goethe a declarat că numai simpla vedere a unei feţe umane îl poate vindeca de melancolie şi tot el a pronunţat cuvîntul de înaltă semnificaţie umană : „Adevăratul studiu al omenirii este omul“. Şi nici nu s-a arătat lipsit de dragoste *pentru viitor,* ceea ce este acelaşi lucru, deoarece omul, dragostea şi viitorul constituie baza unuia şi aceluiaşi complex de simţăminte de simpatie şi afecţiune pentru viaţă — complex oare, în pofida atitudinii antipolitice a lui Goethe, intra în alcătuirea firii sale celei mai intime şi a format miezul unei noţiuni de a lui : „demn de viaţă". Mi-aduc aminte de impresia ciudată de paradox şi de suverană îndrăzneală pe care am avut-o cînd, în calitatea mea de tînăr oare primise din partea lui Sehopenhauer permisiunea să fie pesimist, am dat, în poezia *Epilog la Clopotul,* pentru prima dată în mod

biruie moartea" — îmbinare de cuvinte care, după ştiinţa mea, nu exista pînă atunci şi care constituia o creaţie de limbă proprie lui Goethe. Viaţa luată drept criteriu suprem şi faptul de a „fi demn de viaţă", socotit ca supremă nobleţe, şi care, dacă lucrurile ar decurge normal, ar trebui să te ferească de pieire. Toate astea tulburau juvenila mea concepţie despre nobleţe, care după convingerea mea se caracteriza printr-o sublimă lipsă de aptitudine şi chemare pentru viaţa pămîntească. Şi într-adevăr, ciudata împerechere de cuvinte, pline de un pozitivism vital şi dîrz, de o afirmare a vieţii învin- gînd pesimismul, lua în ochii mei forma cea mai înaltă şi mai generală a spiritului vital al burgheziei. Asta înseamnă : să stai înfipt zdravăn cu ambele picioare în viaţă, înseamnă aristocraţia vieţii, cei avantajaţi şi favorizaţi de natură — nu cu totul străini de brutalitate — care privesc cu dispreţ către „înfometaţii, dornici de tot ce le e inaccesibil[44]. Spuneam că acest soi de aristocratism nu este prea îndepărtat de brutalitate, fiindcă în orice manifestare accentuată a vitalităţii dăinuie într-adevăr brutalul — cum reiese de exemplu din cuvintele octogenarului Goethe despre golanii ce o şterg din viaţă prea devreme, cum a făcut-o sărmanul Sommering, care tocmai pierise la şaptezeci şi cinci de ani. „In cazul ăsta — exclamă Goethe —

radical. Se ţine încă bine, şi este cu cîteva săptă- mâni mai în vîrstă decît mine“.

Este aici locul unei preţioase povestiri în care Goethe rîde de acelaşi Bentham, un economist uti- litarist englez, dar primeşte replica : „Excelenţa voastră, dacă din întâmplare v-aţi fi născut în Anglia, nici dvs nu aţi fi scăpat de radicalism şi de rolul de luptător împotriva abuzurilor". „Drept cine mă luaţi ? — replică Goethe. Credeţi că eu, dacă m-aş fi născut în Anglia, aş fi urmărit abuzuri şi, pe deasupra, le-aş fi dat în vileag prin publicitate, eu care în Anglia aş fi trăit din abuzuri ? Dacă mă năşteam în Anglia, eram un duce bogat, sau mai mult încă, un episcop ou un venit anual de treizeci de mii de lire sterline[44].

Prea bine, dar dacă, în locul lozului celui mare, ar fi ieşit un bilet alb ? Doar există multe bilete albe ? Goethe răspunse : „Nu fiecare, scumpul meu, este făcut pentru lozul cel mare. Crezi dumneata că aş fi săvârşit prostia să cad peste un bilet alb?

Acestea înseamnă siguranţă în viaţă, înseamnă că posezi conştiinţa — metafizic-aristocratică ■—- că nu te-ai fi putut naşte niciodată, indiferent de împrejurări, altfel decît favorizat şi avantajat, c-a nu te-ai fi putut naşte decît bine situat.

Poate provoca mirare faptul că acest vlăstar

sau entuziaşti oare îi fericeau viaţa. Potoliţi-vă, spunea el, nu am fost fericit; dacă adun toate orele bune ale vieţii mele, ele nu fac împreună nici patru săptămâni. „A fost o necontenită rostogolire a unui bolovan ce trebuie ridicat mereu din nou.[44] Apoi acea impresionantă şi atotlămuritoare frază : „Prea multe solicitări în activitate, atît lăuntrice, cît şi din exterior[44].

Aşadar, nu a fost fericit, iar aceasta din cauza dimensiunii problemelor pe oare i le punea geniul său şi de la desăvîrşirea cărora îl abătea mereu lumea stingheritoare şi stăruitoare !

Şi care era starea sănătăţii acestui om mîndru de vitalitatea sa ? O ştim bine, geniul nu poate fi normal în sensul obişnuit, în înţelesul simplu, burghez, al cuvîntului, şi nici acela ce este prea dotat de natură nu poate fi — în sensul filistin — sănătos conform regulilor. In constituţia fizică a acestuia, există, întotdeauna, multe laturi delicate, iritabile, înclinate către criză şi maladie, iar în componenţa psihică, sînt multe lucruri stranii, multe amănunte ce par ciudate mediocrităţii, fiind învecinate cu psihopatia. Goethe ştie prea bine toate acestea, şi le mărturiseşte sub formă didactică lui Eclcer-rnan : „Lucrurile extraordinare pe care le fac astfel de oameni —• şi trebuie să adăugăm, astfel de oameni oa mine — presupun o constituţie

şi să poată auzi vocile zeilor. Dar o astfel de constituţie se găseşte în conflict cu lumea înconjurătoare şi este lesne stingherită şi rănită în componentele ei; şi dacă sensibilitatea cea mai mare a unui astfel de ins nu este însoţită de o extraordinară vitalitate, el e uşor expus unei stări bolnăvicioase permanente.[44] Cu această îngemănare între sensibilitate şi rezistenţă, este determinată, de fapt, o dată pentru totdeauna, vitalitatea specifică a geniului. „Era deprins cu suferinţa şi cu gîndul morţii", spune el despre amicul său Sehiller ; chiar el însuşi, care era în relaţii mult mai bune cu viaţa, nu a cunoscut oare şi el suferinţa şi moartea ? Hemoragia adolescentului nu pledează oare pentru o predispoziţie ftizică, iar sutele de semne ale unei foarte mari iritabilităţi, oboseli, adînci indispoziţii, cît şi unele îmbolnăviri grave, pînă la adînci bătrîneţe, nu trădează o labilitate şi o perpetuă ameninţare a naturii sale, lăsînd să se întrevadă de cîtă voinţă dîrză spirituală de a trăi, s-ar putea spune de cît etos vital era nevoie pentru ca această fiinţă să poată fi ţinută la nivelul îndatoririlor vieţii şi, totodată, să ducă o lungă existenţă umană chinuită spre a ajunge la vîrsta de optzeci şi doi

E adevărat că ţie ţi-a reuşit să treci prin iele. Dacă altul te-ar fi imitat, şi-ar fi frint

„Acela care l-a putut scrie, la douăzeci de ani, pe *Werther* — exclama cu alt prilej poetul — cum să mai trăiască la şaptezeci de ani ! Şi concepţia burgheză de viaţă e pusă la îndoială cînd într-un tardiv poem dedicat eroului din romanul tinereţii sale îl auzim apostrofînd umbra mult deplînsă :

Eu am fost hărăzit să rămîn, iar tu să dispari,
Dacă tu ai luat-o înainte, n-ai pierdut prea mult.

Goethe se temea de această cărţulie plină de sentimentalism nimicitor, cărţulie oare smintise cîndva lumea de dorul morţii, şi mărturiseşte, la bătrîneţe, că de la apariţia ei a recitit-o doar o singură dată, ferindu-se a mai citi-o vreodată. „E totul numai rachete incendiare —• declară el; mă simt neliniştit la lectura ei ; mă tern să nu încerc din nou starea patologică din care s-a născut această operă[44].

Matur fiind, Goethe susţine, teoretic, că arta trebuie să ofere numai ce este sănătos, ceea ce afirmă viaţa, înfierează ceea ce numeşte el la contemporani „poezie de lazaret", poezie oare abuzează de artă, şi căreia îi opune poezia tirtaică,[1] poezia care nu intonează numai marşuri de luptă, ci îl înarmează pe om şi cu curajul necesar pentru a susţine bătăliile vieţii.

Tirteu — poet grec, sec. VII î.e.n. (n.r.)

Dar s-a condus Goethe întotdeauna oare după aceste principii ? *în Suferinţele tînărului Werther,* nu ; iar pentru un poet al armoniei şi al îndemnurilor tirtaice la viaţă, apare foarte ciudată alegerea unui subiect în care îşi travesteşte fiinţa cea mai inimă în povestea unui confrate, personaj istoric, poveste care duce la ospiciu şi la mănăstire. Concepţia burgheză a vieţii cere, pe plan moral, virtuţi păzite cu străşnicie şi cere, de asemenea, o afirmare necondiţionată a eticii proprii, pentru că raţiunea şi morala sînt stîlpii vieţii.

Goethe însă apără, în mod cu totul neburghez, pasiunea, adică ceea ce lumea numeşte „fire exaltată şi morbidă", şi insistă, afirmînd că şi exaltarea şi boala sînt stări ale naturii şi că „aşa-numita sănătate[44] nu poate rezulta decît din echilibrul unor forţe antagonice. Şi el îl contrazice pe al său Famu- lus cînd acesta socoate că din scrierile lui Byron nu rezultă nici u;n cîştig decisiv pentru formarea omului, pentru că morala sa este prea problematică. „De ce nu ? — răspunde Goethe. Cutezanţa, aroganţa şi grandilocvenţa lui Byron, toate acestea nu sînt oare instructive ? Trebuie să ne ferim să căutăm tot timpul educativul în tot ce este etichetat numai ca foarte pur şi moral. Tot ce este măreţ ne educă de cum ne dăm seama de măreţie"!

fost, poate, următoarele : „Francezii sînt pedanţi, aceasta înseamnă că ei nu se pot elibera de formă[11].

Să zăbovim asupra acestei aserţiuni. In această ciudată discreditare a formei prin cuvîntul ,,pe- danţi“, sălăşluieşte afirmarea haoticului, simpatia pentru moarte, tocmai ceea ce francezii au reproşat adesea caracterului german. George Clemen- ceau, a cărui duşmănie politică faţă de tot ce era german avea rădăcini adînci spirituale şi care dispunea de toată fineţea psihologică a rasei sale, a apus : „Germanii iubesc moartea. Uitaţi-vă la literatura lor, nu iubesc în fond decît moartea[14]. Afirmaţia lui Goethe pe care am citat-o a fost o părere specific germană şi, totodată, una cu totul supra-burgheză.

Se pare totuşi că este suficient să fii un artist, un creator, cum a fost Goethe, ca să iubeşti viaţa şi să-i rămîi devotat. Dragostea lui de viaţă se manifestă înainte de toate în faptul că la dînsul, în ciuda totalului său negativism faţă de politic şi în ciuda înclinaţiei sale conservatoare, legată de acest negativism, nu se poate descoperi nici cea mai mică urmă de spirit reacţionar. Multilateralitatea, nemăsuratul diletantism, caracteristici ale firii sale, au facilitat celor mai deosebite spirite prilejul să se refere la el, să şi-l aroge pentru interesele lor; un singur lucru însă

fost un „prinţ de Mitternacht“ (miază-noapte), un Metternich care siluia viaţa, mînat de urîta teamă de viitor. El iubea ordinea, dar punea, în mod expres, raţiunea şi lumina în slujba ordinii şi dispreţuia prostia şi întunecimea.

„Canaliile — spune el în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* — nu se tem de nimic atît de mult ca de minte ; de prostie ar trebuie să le fie teamă, dacă ar pricepe cît este de îngrozitoare ! Dar inteligenţa îi incomodează, şi trebuie ţinută de o parte, pe cînd prostia e numai dăunătoare, şi asta e supor- tabil“. Nu se ştie, sau se uită lesne, faptul că în 1794 — cînd Freiherr von Gagern lansase o proclamaţie prin care invita pe intelectualii germani şi, în special, pe Goethe să-şi pună condeiul în slujba cauzei „bune“, adică a cauzei conservatoare, şi anume, în serviciul unei noi confederaţii dintre principii germani, ca să salveze ţara de anarhie — Goethe, căruia i se reproşa că ar fi o slugă a prinţilor, mulţumind politicos pentru încrederea ce i se acorda, a declarat că el nu vede posibilă unirea dintre prinţi şi scriitori în scopul unei acţiuni comune.

A fost totdeauna împotriva reacţionarilor din tărimul artei şi s-a împotrivit permanent obscurantismului ; a fost, de asemenea, şi împotriva unei mode antichizante în pictură. Goethe era un luptător pentru ceea ce este liber şi viguros în artă ; îl admira pe Moliere, care îi

du-i aşa cum sînt în realitate. Ar fi dorit ca adolescentelor să le fie interzis accesul la teatru, pentru ca să dea scenii prilejul să înfăţişeze viaţa fără menajamente, aşa cum este cunoscută numai bărbaţilor şi femeilor, familiarizaţi cu adevărurile omeneşti.

Faptul că se adresa — în pofida tuturor duşmanilor cărora le era expus şi de meschinăria cărora cu greu ne putem face azi o idee — întregii naţiuni, faptul că era un scriitor naţional a constituit în anii de mai tîrziu o bază pentru o conştiinţă de sine, conştiinţă care nu era firească oricărui suflet omenesc, ci pe care trebuie orice poet să o accepte cu timpul, ca pe un destin. Vlăstarul burghez de altă dată, care şedea la masa lîngă fereastra din mansarda sa de pe Hirschgraben, din Frankfurt, în faţa uneltelor sale de pictat şi de scris, face, ca septuagenar, mărturisirea emoţionantă din punct de vedere uman că ,,a trebuit să se străduiască să înveţe ce este măreţia“ — măreţia de a căuta în cercurile largi naţionale sau epocale cele care îi erau necesare pentru activitatea sa. Şi el a învăţat încă mult. Tendinţa spre universalitate, explicabilă la un scriitor a cărui carieră literară a început cu un succes aşa de cuprinzător ca acela a lui *Werther,* se accentuează tot mai mult la bătrîneţe, i se accentuează, cu alte cuvinte, tot mai mult convingerea că poezia este un bun

este important să privim dincolo de limita orizontului nostru, spre a nu cădea pradă, ca indivizi şi ca naţiune, unei îngîmfări mărginite.

„In loc să se mărginească la sine însuşi — sună învăţătura lui — germanul trebuie să se deschidă lumii, spre a putea acţiona asupra ei... De aceea, mă văd cu plăcere prezent în mijlocul unor naţiuni străine, şi îl sfătuiesc pe oricine să facă la fel. Literatura naţională nu însemnează mult acum ; a venit timpul unei epoci a *literaturii universale,* şi fiecare trebuie să contribuie azi la grăbirea acestei epoci“. Goethe creează cuvîntul „literatură universală", pe care o socoteşte, pe de o parte, drept un fapt existent, pe de altă parte, drept un imperativ al vremii. Literatura mondială nu este, pentru el, desigur, numai suma, totalitatea vieţii spirituale omeneşti fixate prin scris. Este, mai degrabă, acea supremă alegere şi lamură a scrisului, căruia îi aparţinea, de mult, şi propria sa operă, operă care, indiferent de locul unde s-a dezvoltat, era simţită şi recunoscută, graţie rangului ce o situa în regiunea universal valabilă, drept un bun al omenirii. Aici se situează şi convingerea lui Goethe că a sosit timpul în care la ordinea zilei nu mai poate fi decît ceea ce este apt pentru univers, apuse fiind zilele operei valoroase numai în sfera în care ea s-a născut. De fapt, tot ce făurise Goethe era receptat şi

operei sale formate sub influenţa mediteraneană, cu amprenta spiritului umanist-clasic, ci şi ceea ce era tipic nordic şi german în această operă, precum este prima parte din *Faust* şi romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister.* In vîrstă fiind, Goethe a avut satisfacţia să primească, din partea scoţianului Thomas Carlyle, traducerea engleză a acestei scrieri, dimpreună cu o scrisoare plină de dragoste, de o sinceritate copilărească şi cu deosebit devotament. Frunzăreşte într-o traducere franceză poemul său *Faust,* ilustrat de Eugene Delacroix. Citeşte recenziile solemne, publicate în revistele din Edinburg, Paris şi Moscova, asupra apariţiei recente a episodului cu Elena, din partea a doua a tragediei sale. Şi găsim că este cazul să vorbim de astă dată de satisfacţie, întrucît acest ecou mondial al muncii sale desigur că l-a despăgubit pentru multe dispreţuiri pe care le-a suferit în propria sa ţară.

„Nici o naţiune — declară el — nu are o judecată limpede asupra celor ce se produc şi se scriu în propria ei ţară ; acelaşi lucru este valabil şi pentru fiecare epocă". Acestor două propoziţii, un francez spiritual le-a dat următoarea turnură unitară : *„L'etranger, cette posterite contemporaine".*

Fără îndoială că în definirea de către Goethe a literaturii universale există multă anticipare, şi

sificarea schimburilor, era nevoie de o apropiere a Europei, ba chiar a lumii întregi, apropiere mai curînd grăbită decît stingherită de marele război, a fost nevoie de toate -acestea oa să fie realizată într-adevăr epoca pe care Goethe a simţit-o ca fiind scadentă ; şi această realizare s-a săvîrşit în aşa grad, încît astăzi există pericolul foarte mare ca ceea ce este apt şi valabil universal să fie confundat cu ceea ce are numai circulaţie universală, cu ceea ce este un bun de consum internaţional, inferior, şi este exploatat cu predilecţie de „provincialii spiritului" pentru discreditarea naţională a înfăptuirilor unanim recunoscute. Aceştia desemnează intenţionat cu unul şi acelaşi termen atît gloria mondială autentică, cît şi cea ieftină, şi cred că astfel pot defăima ceea ce este mai presus decît naţional, o dată cu ceea ce este sub nivel naţional. Această posibilitate nu exista pe vremea lui Goethe, sau exista într-o măsură minimă. Nu a fost niciodată posibil ca onorurile pe care i le oferea străinătatea să fie atribuite vreunei platitudini negermane a nivelului scrierilor.

Ceea ce ne interesează în cazul de faţă este caracterul burghez-supraburghez al acestei tendinţe către mare şi mondial, caracter care îşi găseşte expresia lapidară în anumite formulări date de Goethe acestei tendinţe expansive. Scriitorul vorbeşte de un „schimb liber al ideilor

tipiilor economiei liberale în domeniul vieţii spirituale. Dar nu numai îin spaţiu e gîndită această libertate şi expansiune, ci şi în timp. Goethe spune că el a căutat în „largile cercuri epocale[11] temei pentru activitatea sa. Nu esite numai cetăţeanul unui singur secol ; noi am încercat să arătăm raporturile sale de înrudire şi apartenenţă şi cu secolele anterioare. Este cazul să afirmăm acum existenţa lui în prezent şi în viitor, să indicăm drumul lui către noi şi dincolo de noi; şi simbolice pentru această direcţie ne sînt întîlnirile marelui prieten al vieţii cu Arthur Sehopenhauer. El care, copil fiind, l-a mai văzut pe Mozart, la o vîrstă înaintată, pantieipînd la o reuniune serală, se îndreaptă, fără a privi în dreapta sau în stînga, către tînărul filosof, care şi el era de faţă şi a cărei teză de doctorat despre cvadrupla rădăcină a principiului raţiunii suficiente tocmai o citise, felicitîndu-1 pentru realizarea lui extraordinară ; Goethe ţine în mîna lui mîna celui care pregăteşte *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* opera fundamentală a pesimismului european din cea de a doua jumătate, superburgheză, a secolului al XIX-lea, opera care l-a influenţat, pe de o parte, aşa de decisiv, pe Wagner, iar pe de altă parte, pe Nietzsche.

Scena relatată are semnificaţia unei conjuncturi spiritual-istorice miraculoase.

lor tineretului nostru, Germanie şi Europă totodată, descendenţa noastră de care sîntem mîndri, căci orice descendenţă, orice conştiinţă de descendenţă spirituală este aristocratică. „Artistul trebuie să aibă o descendenţă, trebuie să ştie de unde se trage[44] — a spus Goethe. Aceasta este marea patrie — lumea ai cărei lăstari sîntem, lumea spirituală burgheză, şi care, tocmai ca lume spirituală, în acelaşi timp a depăşit-o pe cea burgheză, ducînd, prin Nietzsche, elevul lui Goethe, către lumi viitoare fără nume, lumi noi şi postburheze. Noţiunea de spirit burghez posedă o anumită transcendenţă, în care se autoanu- leză şi se transformă. Maxima lui Goethe : „De unde poate veni cultura dacă nu de la burghez !“ conţine un sens mai profund decît pare să aibă azi cuvîntul „cultură[11], cu o rezonanţă demodată. Am întrebat şi întreb din nou : De unde s-ar fi ivit marile fapte eliberatoare ale spiritului revoluţionar „dacă nu ar fi provenit de la burghez ?[44] Voinţa şi menirea pentru cea mai radicală dezburghezire, pentru cea mai primejdioasă aventură a cugetării ispititoare — acesta este actul de liberă trecere pe care însuşi spiritul l-a conferit omului burghez. Şi acel fiu şi nepot provenit din parohiile protestante — fiu şi nepot în sufletul căruia s-a biruit pe sine însuşi romantismul secolului al XIX-lea şi, o dată cu

avea rădăcinile sale dacă nu în solul umanismului burghez ? Şi o autoînvingere asemănătoare celei a burgheziei în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*.

De fapt, este vorba în carte tocmai despre această autoînfrîngere a umanismului individualist şi de o părăsire vizionar-îndrăzneaţă a acestui umanism individualist, în favoarea acelor principii umane şi educative care aparţin, propriu-zis, abia zilelor noastre şi care au pus stăpînire pe conştiinţa generală. Oţpera este plină de idei asemănătoare fulgerelor fără tunet, care anunţă furtuna, idei oare te îndepărtează mult de toate cîte sînt înţelese sub numele de umanism burghez, fiind mult îndepărtate de noţiunea de cultură clasică şi burgheză, noţiune la crearea şi conturarea căreia însuşi Goethe a contribuit în primul rînd.

Idealul multilateralităţii omeneşti individuale es-te abandonat, fiind proclamată epoca unilateralităţii. Se face deci constatarea că individualul este insuficient, constatare astăzi dominantă ; numai toţi oamenii desăvîrşesc omenescul, individul devine ficţiune ; apare astfel noţiunea societăţii, a comunităţii ; şi spiritul iezuit-militarist al pedaogiei de provincie, cu toată seninătatea lui prezidată de muze, nu mai lasă aproape nici o urmă din ceea ce este

Această privire visătoare şi îndrăzneaţă a vîrst- nicului Goethe către lumea nouă, postburgheză, a fost tot aşa de ciudată, tot aşa de măreaţă ca şi sporitul interes al bătrînului pentru problemele mondiale utopic-tehnice, ca şi entuziasmul său pentru proiecte cum ar fi străpungerea Istmului de Panama, despre care vorbeşte cu insistenţă şi amănunţime de parcă acesta ar fi fost pentru el mai important decît orice poezie. Şi, de fapt, pentru Goethe era mai important. Bucuria plină de nădejde *pe* care o manifesta în legătură cu tot ce era tehnic-civilizator şi contribuia la intensificarea comunicaţiilor nu trebuie să ne sur- prindă la poetul ultimei versiuni a operei *Faust,* care-şi trăieşte clipa supremă în realizarea unui vis utilitarist, în asanarea unui teren mocirlos. Faptul aceştia constituie un afront remarcabil la adresa curentului idealist-filosofic al timpului său. Şi astfel, vîrstnicul Goethe s-a. dedicat, surprinzător de neobosit, lămuririi posibilităţilor de a lega Golful Mexic cu Oceanul Pacific şi demonstrării incalculabilelor consecinţe pe care puitea să le aibă o astfel de operă pentru toată omenirea, civilizată şi necivilizată. El sfătuieşte Statele Unite ale Americii să ia iniţiativa şi imaginează înfloritoarele oraşe comerciale ce vor trebui să apară, unul după altul, pe această coastă a Pacificului, care a şi fost înzestrată de

Toate aceste evenimente, abia de le mai putea aştepta -— acestea, precum şi legarea Dunării de Rin, ceea ce urma să fie, bineînţeles, o întreprindere peste orice aşteptări de uriaşă, şi un al treilea lucru, şi mai mare, Canalul de Suez pentru englezi : „Ca să le vezi şi pe astea ■— exclamă Goethe — ar merita să mai zăboveşti vreo cincizeci de ani pe acest Pămîmt“.

Ochii lui îmbrăţişau întreg Pământul ; ei nu au rămas aţintiţi numai asupra propriei sale ţări ; dragostea pentru vremurile viitoare era cuprinzătoare, avea nevoie de spaţiul lumii întregi, iar ridicarea nivelului vieţii, fericirea sau durerea unui popor străin îl preocupau tot aşa de intens ca şi destinul propriului său neam. Aceasta înseamnă universalism al dragostei, al iubirii unui spirit foarte elevat, spirit care cunoştea libertatea mai ales ca măreţie şi care, prevestind „literatura mondială", o făcea determinat de aceeaşi concepţie.

In planul utopismului tehnic-raţional, tot ce aparţine spiritului burghez evoluează către comu- nitarism mondial, evoluează, dacă dorim să înţelegem cuvîntul într-un sens cu totul general şi nedog- matic, către comunism. Acest fel de entuziasm este un entuziasm lucid. Dar de ceea ce avem astăzi nevoie este marea trezire a unei lumi care piere din cauza unor pseudovalori sufletesti fără orizont si oare dăunează vietii

Cine a fost acela care a spus că germanilor ar trebui să li se interzică, timp de cincizeci de ani, să pronunţe cuvîntul suflet ? Burghezul este pierdut şi va pierde contactul cu lumea nouă oe se ridică dacă nu va fi în stare să se despartă de ucigătoarele comodităţi şi de ideologii potrivnice vieţii, care îl mai stăpânesc. Şi este pierdut dacă nu se va îndrepta, în mod curajos, către viitor. Lumea nouă, lumea ca
o comunitate, organizata lume unitară şi planificată, în cadrul căreia omenirea va fi liberată de suferinţele ce rănesc demnitatea raţiunii, de suferinţe inutile, subumane, această lume se va instaura, şi ea va fi opera acelei mari lucidităţii pe care o mărturisesc de pe acum toate acele spirite care apar şi oare sînt duşmane pseudovalorilor sufleteşti degradate, meschin-burgheze şi tulburi. Această lume se va ivi, deoarece o ordine exterioară şi raţională oare să corespundă treptei atinse de spiritul uman trebuie creată sau trebuie să se creeze ; sau, în cazul cel mai rău, prin răsturnări forţate, pentru ca sufletul să-şi poată dobândi iarăşi dreptul la viaţă şi la generoasa conştiinţă omenească.

Marii fii ai burgheziei, fiii oare s-au ridicat din aceasta în sfere spirituale dincolo de burghezie, prezintă o mărturie că în burghezie dăinuie posibilităţi nelimitate, posibilităţile unei infinite

declare din punct dc vedere spiritual şi moral hotărît pentru ele. Dreptul la putere este dependent de comandamentul istorie al cărui purtător te simţi şi poţi îndrăzni să te simţi. Dacă însă îl negi sau nu eşti la înălţimea sa, va trebui să dispari şi să cedezi locul, va trebui să abdici în favoarea unui tip uman eliberat de prejudecăţi, inhibiţii şi oprelişti spirituale perimate, care — aşa ne temem — uneori fac burghezia europeană inaptă să orienteze statul şi economia spre o lume nouă. Fără îndoială, creditul pe care istoria îl mai acordă astăzi republicii burgheze, un credit pe termen scurt, se întemeiază pe credinţa încă existentă că şi democraţia *poate* înfăptui ceea ce pretind duşmanii ei, care vizează puterea, că şi democraţia *poate* să preia conducerea spre viitor, spre nou. Nu, burghezia nu dovedeşte că este demnă de marii ei fii doar prin faptul că se împăunează în mod festiv cu aceştia. Cel mai mare dintre fiii ei, Goethe, îi adresează următoarea chemare :

19 mai 1934

INe gândeam să luăm mai întîi, la bar, un vermut, şi iată că aşa şi facem acum, în liniştita aşteptare a plecării. Aces/t caiet şi unul dintre cele patru volumaşe portocalii, legate în pânză, ale lui *Don Quijote,* care mă însoţesc, le-am scos din valiză ; cu restul despachetatului nu mă grăbesc.

Avem nouă sau chiar zece zile înaintea noastră pînă să destindem la antipozi ; ca mîine va veni iarăşi sâmbăta şi duminica, la fel ca mîine din nou luni şi marţi, pînă cînd această aventură civilizată să ia sfîrşit •— deoarece mai repede nu o poate face impunătorul vas olandez

Şi de ce s-ar grăbi ? Măsura timpului pe care o respectă simpaticile lui proporţii mijlocii este, neîndoios, mai firească şi mai sănătoasă decît zguduitoarea goană pentru record a coloşilor oare gonesc prin depărtările enorme ce ne stau în faţă, în şase sau chiar în patru zile.

încet, încet. Richard Wagner spunea că adevăratul tempo german este andarutele — deşi există oeva foarte arbitrar în aceste răspunsuri parţiale la întrebarea permanent deschisă : „Ce este german ?“ Astfel de răspunderi au, în general, un efect negativ, încurajînd tendinţa de a defăima ca „negermane“ multe lucruri care nu merită acest adjectiv, ca de pildă un allegretto, scherzando ori spiritoso. Afirmaţia lui Wagner ar fi fost mai nimerită dacă ar fi lăsat de o parte naţionalul, care-i dă o nuanţă de sentimentalism, şi dacă s-ar fi referit la demnitatea obiectivă a încetinelii — în privinţa căreia eu sînt de aoord. Lucrul bun are nevoie de răgaz. Şi lucrul mare are nevoie de răgaz ; cu alte cuvinte, spaţiul îşi cere timpul. Că este ceva hibrid, ceva nelegiuit, în faptul de a-i fura o dimensiune ori a i-o micşora, adică timpul legat în chip firesc de spaţiu, iată o simţire familiară pentru mine.

Goethe, care era desigur un prieten al omului, dar căruia nu-i plăcea amplificarea artificială a capacităţii sale de percepere

Firește, atunci ne-am întreba unde se află limita păcatului şi dacă zece zile nu sînt la fel de rele ca şase ori patru. Dacă am fi eviavioşi, ar trebui să dăruim oceanului tot atîtea săptămîni şi să călătorim cu vîntul, care este o forţă a naturii — ceea ce este şi forţa aburului. De altminteri, folosim petrol. Dar toate acestea încep să pară divagări. Un fapt explicabil. El este un semn al agitaţiei lăuntrice. Sufăr, pur şi simplu, de trac — este oare de mirare ? Călătoria mea dîntîi peste Atlantic, prima întâlnire şi cunoştinţă cu oceanul, îmi stă în faţă, iar la capătul celălalt, dincolo de curbura Pământului, peste care se întinde apa aceasta uriaşă, ne aşteaptă Noul- Amsterdam, oraş mondial. Oraşe de acestea există vreo patru, cinci, şi ele constituie o specie aparte, o specie monstră a urbanisticii, de un stil nemăsurat de grandios, evidenţiimdu-se chiar printre oraşele metropole, la fel cum în domeniul maturii şi al peisajului se deosebeşte imens categoria naturalului suprem elementar, pustiul , munţii giganţi şi marea.

Am crescut pe coasta Mării Baltice, o apă provincială, iar tradiţia sîngelui meu este aceea a orăşenilor din vechime şi din evul mediu, o civilizaţie cumpătată, a cărei nervoasă putere de imaginaţie cunoaşte fiorul veneraţiei faţă de tot ce este elementar — ca şi negarea lui ironică.

Ivan Goncearov a fost scos din cabina sa de

mării : fiind poet, el trebuia să vadă această privelişte, deoarece era un lucru extraordinar. Autorul romanului *Oblomov* s-a urcat pe punte, a privit jur- împrejur şi a zis : „Dezordine ! Dezordine !“ Apoi a coborît din nou. Ne linişteşte gîndul că vom întâlni aici măreaţa pustietate unită cu civilizaţia, sub ocrotirea ei : pe acest vapor perfect, a cărui punte de promenadă, ale cărei coridoare lustruite, saloane şi trepte acoperite de covoare le-am cercetat tocmai in fugă şi ai cărei bravi conducători şi echipaj n-au învăţat nimic altceva decît să stăpânească elementele. Vasul ne va purta peste această întindere, precum albul tren de lux cu geamuri albastre poartă pe călătorul din Khartum prin locuri cenuşii, printre dunele încinse, ameninţătoare de moarte, ale pustiului Libiei şi Arabiei...

,,A te expune“ — este de ajuns să gîndim doar la acest cuvânt pentru a simţi ce înseamnă să fii ocrotit de civilizaţia omenească. Nu stimez prea mult pe acela care la vederea naturii elementare se dedă doar admiraţiei lirice faţă de „maiestatea" acesteia, fără să fie pătruns de conştiinţa duşmăniei ei îngrozitor de indiferente.

Insă în al doilea rând, anotimpul este acela care îmblînzeşte aventura noastră şi care pune oarecare plăcute limite acestei duşmănii.

E primăvară înaintată : nu ne mai putem

partea oceanului agitat, iar unor cerinţe mai modeste, sperăm că rezistenţa noastră nautică să le fie la înălţime, cu deosebire la gîndul, tainic, că am tabletele ,,Vasano“ în geantă şi acoperire umană in spate.

Altceva ar fi iarna ! Nişte prieteni, călători încercaţi, mi-au povestit despre ridicolele spaime ale unei astfel de tra-versări a oceanului, de care probabil că nu voi fi cruţat nici eu într-o zi. Valuri ? Sînt munţi ! Sînt nişte Gaurisamcari ! Ieşirea pe punte este interzisă — mofluzul de Goncearov nu ar fi fost scos pe punte. Ce se petrece afară se vede mai bine prin hubloul solid asigurat.

Stai culcat, legat de patul tău, te înalţi, te răs- torni, este acea mişcare de clătinare complicată, ce te face să confunzi direcţiile, îţi întoarce pe dos creierul şi stomacul, asemenea anumitor distracţii mar- tirizatoare de la serbările populare. De la o înălţime ameţitoare vezi cum lavoarul înaintează spre tine, iar pe planul alternativ înclinat al cabinei, se învîrt în carambol, într-o horă greoaie, cuferele tale. Domneşte o gălăgie groaznică, infernală, iscată pe de o parte de elementele înfuriate de afară, pe de altă parte de bastimentul zguduit în toate încheieturile lui, care se luptă continuu ca să înainteze.

Această situaţie durează trei zile şi trei nopţi. Să presupunem că două din ele le^ai lăsat în

aminteşti de acest obicei. Deoarece nu mori, cu toate că la fiece sfert de oră ai fi gata de moarte fără împotrivire, trebuie să mănînci totuşi cîndva, şi atunci suni chelnerul, căci soneria electrică funcţionează, iar întreprinderea de rangul I a hotelului de pe bord rămîne în picioare în mijlocul acestui sfîrşit al lumii, disciplinată pînă la capăt •—• reprezentând eroismul delicat şi vrednic de respect al civilizaţiei omeneşti.

Omul soseşte cu şervetul şi jacheta albă — nu cade în cabină, ci se ţine pe picioare cuminte, rămî- nînd în pragul uşii. In scandalul acela infernal, ascultă atent comanda ta cam fără vlagă, pleacă şi se înapoiază, asigurând cu braţul mlădios echilibrul, sălbatic primejduit, al platoului său cald. Chelnerul trebuie să-şi aştepte momentul propice, un moment anumit, cînd poziţia lumii îi va îngădui să aterizeze cu tava la patul tău, într-o manevră clacă nu stă- pânită, cel puţin calculată.

El profită de acest moment, şi, în ce-1 priveşte, îndeplineşte cu curaj şi inteligenţă însărcinarea ; iar avântul său pare că va reuşi. Insă în aceeaşi secundă poziţia lumii s-a schimbat în aşa fel şi cu un efect atît de curios, încât observi platoul răsturnat cu faţa în jos, pe patul nevestii tale. Nu este cu putinţă...

Aşa grăiesc povestirile, şi cum de nu mi-aş aminti de ele in timp ce sorbim din vermutul

nu ar fi nevoie de ele spre a-mi înviora respectul pe care âl am faţă de întreprinderea noastră, pur şi simplu, pentru că sânt din fire un om respectuos şi, cum s-^r zice, ţin sprâncenele ridicate ca oricare om înzestrat cu darul amuzant, dar provincial, al imaginaţiei. Nu devii niciodată om de lume cu acest dar, căci te „fereşte[11] —- dacă acest cuvânt de laudă este la locul lui — te fereşte până la bătrîneţe de superioritate. A avea fantezie nu înseamnă să-ţi imaginezi ceva, înseamnă că lucrurile au importanţă pentru tine, şi treaba asta nu este, firește, menirea omului de lume.

Sîntem pe punctul de a reînnoi, deşi nu pare verosimil în principiu, voiajul lui Columb spre vestul extrem. Vom pluti zile de-a rândul ân vidul cosmic (deşi cu o îngrijire de primul rang) intre continente — ânsă nu cred că majoritatea călătorilor noştri se gândesc la ceva de soiul aceştia ân momentul de faţă. De altminteri, unde vor fi fiind acum ? Ne aflăm numai noi în barul confortabil, îmbrăcat ân piele presată, şi îmi amintesc că şi pe vaporaşul care ne-a adus până aici, peste apa portului Boulogne sur Mer, tot aproape singuri am fost.

Barmanul se apropie de noi şi ne vesteşte, dînd din cap, că patru călători de clasa ântîi, inclusiv noi, s-au urcat pe bord aici ; oam vreo duzină s-au îmbarcat la Rotterdam, iar altii patru

despre asta ? Noi spunem că la o călătorie în condiţiile de faţă societatea de navigaţie va trebui neapărat să piardă mulţi bani. Foarte **dureros** : de vină e criza, depresiunea economică. Sîntem cu toţii de acord că atunci cînd vom face calea întoarsă situaţia va fi mai bună. In luna iunie începe sezonul european al americanilor — îi atrage Salzburgul, Bay- reuthul, Oberammergau, aşa că nu va mai fi deficit. Aceasta înseamnă — tacit — deficit în bacşişuri, întrucîtva cu vădite îndoieli, omul nostru îngrijorat se mai înseninează puţin cînd îl asigurăm că, din punctul nostru de vedere, va fi foarte plăcut să voiajăm pe un vas atît de gol. Ne va aparţine aproape întru totul nouă, şi o să ne simţim ca pe un iaht particular. Gîndul la situaţia noastră netulburată de nimeni mă readuce la lectura mea de călătorie, volumaşul portocaliu, aflat lîngă mine, el fiind doar o parte a unui voluminos întreg.

Lectura de călătorie — o noţiune plină de rezonanţa mediocrităţii. O părere universal răspândită este că lucrările pe care le citim în timpul voiajului trebuie să fie dintre cele mai uşoare şi mai plate, simple nerozii ce fac să treacă vremea, fapt pe care nu l-am înţeles niciodată. Pentru că, abstracţie făcând de faptul că aşa-numita lectură amuzantă este, neîndoios,

1 să coborîm mai prejos de obiceiurile noastre spirituale şi să ne orientăm spre neghiobie.

Oare situaţia vieţii schimbate şi tensiunea călătoriei creează o stare sufletească şi nervoasă datorită căreia neghiobiile ne dezgustă mai puţin ca de obicei ? Adineaori am pomenit de respect. Deoarece am respect pentru întreprinderea noastră, nu este decît just şi nimerit să respect şi lectura cărţii care trebuie să mă însoţească. *Don Quijote* este o carte universală, a lumii — pentru o călătorie în jurul lumii, deci cea mai potrivită.

A fost o aventură cutezătoare aceea de a fi scris această carte, iar aventura receptivă pe care o constituie faptul de a o citi este la nivelul împrejurărilor. Mi se pare straniu că niciodată nu am izbutit să duc această lectură pînă la capăt. Voiesc să fac treaba aceasta acum, pe bord, şi să ajung cu această Mare a povestirii pînă la sfîrşit, precum vom ajunge la capătul Oceanului Atlantic peste zece zile.

Vinciul ancorei făcea zgomot în timp ce am exprimat această intenţie în scris. Am pornit. Voim să urcăm pe punte ca să privim înapoi şi înainte.

20 mai

Nu ar trebui să fac ceea ce fac, adică să şed încovoiat şi să scriu. Nu contribuie la sănătatea

naţiile vaporului, care, trebuie să admitem, sînt calme şi moderate, se resimt în etajul de sus, unde se află camera de scris, fireşte, mai mult ca jos.

Nu e indicat nici să priveşti pe fereastră, căci urcarea şi coborîrea orizontului mă sîcîie într-un fel cunoscut dintr-o experienţă anterioară, deşi am cam uitat-o. Insă nici să priveşti în jos, hîrtia ca şi scrisul, nu are un rezultat mai fericit. Curioasă îndărătnicie obiceiul ca după plimbarea de dimineaţă, după micul dejun, să te îndeletniceşti cu stilistica, pînă şi împotriva unor împrejurări atît de adverse.

Aseară am acostat pentru scurt timp la Southlampton, luînd cu noi de pe mal acele câteva persoane care fuseseră anunţate pentru această ultimă escală, înainte de marea şi neîntrerupta călătorie ce avea să urmeze. Noaptea ne-a purtat departe ; departe în larg, mai zărim încă, nedesluşit, ţărmul sudic al Angliei, dar nu va dura mult, şi cenuşia, uneori spumoasa întindere a mării sub cerul de asemenea tulbure-cenuşiu, va fi curînd goală şi deisă- vîrşită.

Faptul că marea, văzută de pe vapor în cuprinsul ei perfect circular, este departe de a-mi face aceeaşi impresie ca pe ţărm nu constituie pentru mine nimic nou. Entuziasmul stârnit de sfînta ei izbitură de pământ pe care stau lipseste de astă dată. Este o desvrăjire care rută, proces în care îşi pierde caracterul de spectacol, vis, idee, ca întrezărire spirituală a veşniciei, şi devine doar mediu înconjurător. Mediul ambiant al omului se pare că nu este ceva estetic, estetică e doar imaginea sa reflectată.

Sehopenhauer spune : ,,De bună seamă, este frumos să vedem lucrurile, dar nu este de loc frumos să ne identificăm cu acele lucruri[44]. Este posibil ca adevărul acestei fraze îndreptat împotriva oricărei nostalgii să aibă legătură cu experienţa, trăită de mine, a mării. Nu este nici unei iluzii prielnic să devii, în chip practic, intim cu ea, chiar dacă practica este atenuată printr-un confort aşa de jenant proteguitor cum îl oferă un vas de lux.

Totuşi, simţi o oarecare corvoadă ! E de neînlăturat şocul nervos în primele ore după preschimbarea bazei obişnuite, stabile, cu una labilă. De-a lungul unor zile întregi se întâmplă ceva de necrezut : senzaţia că trebuie să cobori o scară care sub picioarele tale se balansează, se ridică, se scufundă. Iţi prinzi cu mîinile capul ameţit şi protestatar, şi ai impresia că e o glumă proastă. O plimbare absurdă pe punte azi : te opreşti ca paralizat şi apoi te repezi înainte, ca un om beat, dai din cap şi rîzi cu dispreţ fiindcă ai pornirea ciudată de a te crede tu vinovat de o stare care provoacă atîta lipsă de demnitate, la

niciunul din neajunsurile pricinuite de mare, nici hiperaciditatea, nici zdruncinul sistemului nervos, nu alterează sentimentele mele de prietenie, moştenite din copilărie, pentru elementul salin.

Faptul că mă simt prost nu e un motiv de supărare ; partea sufletească rămîne intactă ; tot aşa, în mare măsură, şi pofta de mîncare. Cum s-ar zice, nu-i iau mării nimic în nume de rău, şi sînt de părere că simpatia mea pentru ea ar rămîne constantă dacă această maladie a naturii s-ar agrava.

Tu, prieten al tinereţii mele,
Inc-o dată sîntem uniţi.

Azi dimineaţă m-am gîndit la versurile cărora Tonio Kroger n-a putut să le termine cizelarea cînd inima lui mai bătea.

Din simptomele răului de mare, de grad secund, ar face parte şi somnolenţa primelor zile de călătorie ; poate e vinovată presiunea atmosferică ridicată ori, înainte de toate, mişcările ondulatorii ale vasului oare te buimăcesc. Fără îndoială, principiul legănării copiilor, provocarea artificială a somnului prin agitarea creierului, produsă de legănare, este o invenţie străveche a doicii şi a bonei, obicei ce nu-i un semn de prea mare conştiinciozitate, ca şi administrarea macului.

Am citit ieri după masă şi seara cîte ceva din

nul albastru. Voiesc acum să continui lectura, cuibărit î:n fotoliul de pe punte, care reprezintă o transpunere a şezlongului excelent al lui Hans Castrop în extrema cealaltă.

Cît de ciudat este acest monument literar — supus gustului timpului său, mai mult decît ar voi s-o consimtă satira sa care e îndreptaită tocmai împotriva acestui gust, chiar şi în mentalitatea lui, adeseori numai supuşenie şi loialitate, şi totuşi, ca poezie şi sentimente înălţîndu-se peste timpul său — liber, critic şi omenesc.

Nu pot să spun cît de mult mă incintă traducerea lui Tieck, această limbă germană, senină, bogată, a timpului clasic-romantic, treapta cea mai fericită a limbii noastre. Negrăit de frumos serveşte tălmăcirea astia stilului superior-umoristic al operei, care mă ispiteşte din nou să socotesc umoristicul drept elementul esenţial al epopeii, să-l simt ca făcînd parte din ea, deşi probabil o astfel de afirmaţie nu se poate susţine în mod obiectiv.

Un mijloc stilistic romantic-umoristic este însuşi trucul de a prezenta întreaga „mare şi ciudată po- veste“ drept o traducere şi prelucrare comentatoare a unui manuscris arab, oare are ca autor pe un ,,Mohr“ negru, adică un maur, Cid Hamete Benen- geli, şi pe care povestitorul se sprijină în aparentă, asa încît

cuvîntat fie Aiah ! —• strigă Benengeli de trei ori la începutul acestui capitol, zicînd...[11]

Extrem de umoristice sînt titlurile rezumative şi cu caracter de afiş ale capitolelor, ca de pildă : „Cuminte şi veselă convorbire, care se petrece între Siancho Paneha şi nevastă-sia, Terezia Pancha, alături de alte lucruri ce sînt demne de a fi păstrate[41]. Ori parodiind glumeţ : „Lucruri pe care, precum zice Benengeli, le va afla acela care le citeşte, dacă le citeşte cu luarea aminte“. Umoristică şi în sensul cel mai adînc al cuvîntului este, în sfîrşit, stratificarea, ambivalenţa plină de viaţă a celor două caractere principale, despre care poetul este conştient cu mândrie, în comparaţie cu continuarea detestabilă, fără valoare. Această continuare la oare a fost ademenit un cîrpaci speculant, datorită succesului universal al romialnului, nu vedea in Don Quijote altceva decît un om sucit, vrednic de a fi bătut, iar în Sancho numai un mîmcăcios.

Protestul gelos, plin de dispreţ împotriva unei astfel de reduceri simpliste se face auzit în mai multe locuri din a doua versiune a lui *Don Quijote* şi dă loc unei polemici în prefaţă, a cărei atitudine este, de altfel, demnitatea şi cumpătarea însăşi — chiar dacă numai în aparenţă. Textul are nevoie de mijloace retorice

ea, ou o bună cuviinţă, care ar fi demnă chiar de personajul de la Mancba :

,,Ţi-ar plăcea să-l numesc (pe autorul falsului *Don Quijote)* prost, nerod şi obraznic ; însă aşa ceva nu-mi trece prin minte, vina sa îl va pedepsi singură, el va răspunde faţă de el însuşi, şi cu asta basta“. Iată ceva creştinesc şi drăguţ. Ceea ce îl doare este numai că „acel doimn“ l-a numit bătrîn şi schilod — de parcă ar fi stat în a sa putere, adică a poetului putere, „de a opri timpul sânşi brăzdeze calea şi peste el ori de parcă s-ar fi schilodit în vreo tavernă, iar nu în ziua cea mai glorioasă^ — este vorba de bătălia de la Lepanto. „Deosebit de asta, trebuie să ţinem socoteală — replică el, spiritual — de faptul că noi nu scriem cu părul cărunt, ci cu mintea, care obişnuieşte a se îmbunătăţi cu anii“. Şi această observaţie este fermecătoare.

însă blinda cumpătare a capului său cărunt nu se mai adevereşte în povestiri pronunţat ofensatoare cu care el îl însărcinează pe cititor de a le istorisi „acelui domn“, povestiri oare să dovedească acestui diletant că „una dintre ispitele cele mai grave ale Satanei este de a vîrî în oapul unui om gîndul că şi el poate să scrie o carte, s-o publice, să dobândească bani şi renume datorită ei“.

Sînt fraze demonstrînd hotărît spirit de răzbunare, mare mînie, ură înversunată, o viaţă de

unui artist faţă de confuzia ce există între ceea ce are succes cu toate că este bun şi ceea ce are succes pentru că este prost !

Cervantes ajunsese la constatarea că o cîrpăceală, care se dădea drept o urmare a operei sale, „cutreieră lumea“ la fel ca şi cea originală şi era citită tot atît de mult ca şi a sa. Se copiaseră trăsăturile cele mai grosolane şi mai de efect — comicul sucitului crunt bătut şi apriga lăcomie ţărănească ; numai atît. Duioşia, vorbirea aleasă, melancolia şi adîncimea omenească, scrierea falsificată nu le poseda de loc! Şi din păcate nu li s-a simţit lipsa ; mulţimea — aşa se pare — nu observa cîtuşi de puţin deosebirea.

Iată un fapt cumplit de umilitor pentru poet. Dacă Cervantes vorbeşte despre „gustul cel rău“ şi „scîrbă“ ce provocase celălalt *Don Quijote,* atunci se referă la propria sa impresie, deşi el o atribuie publicului ; iar autentica parte a doua a operei sale a trebuit s-o scrie pentru a risipi, nu cititorilor săi, ci sie însuşi acest gust prost şi scîrba pe care le simţea pe limbă, nu numai în urma acestei lucrări proaste, ci indirect şi faţă de propriul său succes.

Firește, această a doua parte a lui *Don Quijote,* asupra căreia cititorul putea să gîndească „că a fost lucrată de acelaşi artist şi din acelasi material ca cea dintîi“, era în așa fel

mai conţine prospeţimea începutului şi naturaleţea plăcută a textului iniţial, care demonstrează cum dintr-o concepţie modestă, dintr-o satiră blagoslovită de viaţă, unde poetul, la început, nu a cugetat mult şi profund, se poate alcătui, aşa *par hazard* şi *par genie, o* carte populară şi o carte a omenirii.

Opera ar fi mai puţin încărcată de umanism, de elemente educative, tendinţe ale unei anumite rigidităţi literare, dacă nu ar fi intervenit la crearea ei ambiţia autorului pentru distincţie. Cu deosebire, scriitorul cizelează şi, în mod conştient, scoate în evidenţă acea stratificare a principalelor caractere ; prin aceasta el vrea să fie, înainte de toate, „acelaşi artist şi din aceeaşi substanţă", ca în prima parte. Don Quijote este de fapt un nerod, penele sale de cavaler l-au sucit în halul ăsta ; însă marota sa anacronică este şi izvorul unei atît de autentice distincţii, purităţi, graţii nobile, ale unei atît de cuceritoare bune-cuviinţe care impune respect în toate manifestările sale, cele trupeşti şi cele spirituale, încît rîsul faţă de figura sa grotească, *tristă,* este întotdeauna îmbinat cu un respect uimit, şi nu-1 întîlneşte nimeni oare să nu se simtă atras, deşi cu clătinări diin laap, către acest nobil măreţ şi

uitate,a s.a morală să iasă neatinsă din orice înjosire. Şi faptul că Sancho Pancha — acest burtă- verde, cu zicătorile sale, cu glumele sale fireşti şi cu un buh simţ rustic, acest ins care nu ţine de loc la „ideea“ care aduce ca rezultat bătaia, ci la traista cu merinde — are totuşi înţelegere pentru acel spirit, aşa încît ţine din toată inima la bunul, absurdul său stăpân şi, în ciuda tuturor necazurilor ce-i aduce slujba sa, nu-1 părăseşte, nu se poate despărţi de el, ci îi păstrează o -credinţă admirativă, de scutier, deşi trebuie să-l mintă cîteodată ; lucrul acesta este minunat, îl face şi pe el demn de a fi iubit, învăluie figura sa în omenie, ridicând-o din sfera de comic simplu la umorul lăuntric şi duios.

Sancho este într-adevăr popular, întrucât reprezintă relaţia poporului spaniol cu acea nobilă dementă, pe care îi este hărăzit, de bine de rău, s-o servească. De ieri mă preocupă această problemă. Iată o raţiune care ridică melancolica travestire şi ducerea la absurd a însuşirilor sale clasice — precum : grandoare, idealism, gândirea cea nobilă greşit aplicată, cavalerismul nelucrativ — la rangul de carte reprezentativă, de carte de onoare, în care se recunoaşte cu mândrie ; nu este oare asta uimitor ?

Măreţia istoriei spaniole dăinuie din secole

tăţi 'de adaptare. Cît despre mine, găsesc tocmai această deosebire interesantă, între ceea ce numim în mod grandios „Istoria[11] şi sufletescul, omenescul. Autoironia, libertatea şi înclinarea artistică puţin uşuratică — astfel de calităţi nu determină poate un popor foarte valoros din punct de vedere istoric, dar sînt însuşiri captivante, şi la urma urmei pînă ji captivantul şi respingătorul joacă un rol. Orice ar zice istoricii pesimişti, omenirea are o conştiinţă, fie şi numai o conştiinţă a bunului gust. Ea se înclină, de bună seamă, în faţa succesului, înaintea unui *fait accompli,* al puterii, indiferent de cum se va fi realizat acesta. Insă nu uită în fond omenescul care nu este frumos, nu uită brutalitatea şi nedreptăţirea violentă petrecute în mijlocul ei, iar fără de simpatia ei nu se poate, pînă la urmă, menţine nici
o izbândă a puterii ori a capacităţii. Istoria este realitatea comună pentru care trebuie să fii născut, pentru care trebuie să fii capabil şi în faţa căreia nobleţea neadaptată a lui Don Quijote nu poate rezista.

Acestea ni se par lucruri cuceritoare şi caraghioase. Dar ce ar fi, acum, dacă ar exista un Don Quijote antiidealist, întunecat şi pesimist,

21 mai

(Şezlong, puntea de preumblare, pled şi manta)

De aseară şuieră aproape neîncetat sirena de ceaţă ; a şuierat, dacă îmi dau bine seama, toată noaptea şi a reînceput astăzi, înainte de amiază, ca semnal de precauţiune.

Plouă puţin, orizontal, zilnicul nostru infinit este cenuşiu-ceţos, iar mersul vasului se încetineşte. Mai bate puţin şi vîntul, totuşi marea se menţine de la început şi pînă acum cumpătată ; de aceea, nu avem intenţia să vorbim despre vremea rea.

Pe tabla cea neagră care se află în faţa scării de-asupra sufrageriei şi care serveşte pentru comunicări către public, am citit azi dimineaţă, în englezeşte, că pasagerii trebuie să se prezinte cu cărţile lor de bord la orele unsprezece, la locurile numerotate de pe vapor, pentru a primi instrucţiuni, pentru un caz de pericol, de la ofiţerul de serviciu însărcinat cu aceasta. N-am băgat de seamă dacă alţii au urmat acest ordin, însă după consomme-ul ce ni se serveşte regulat la acea oră de către chelnerii în jachete albe, ne-am pus în mişcare spre locul de întîlnire, deoarece „cazul de primejdie[44] mă interesează, în mijlocul acestui confort atotacoperitor, care vrea să ne facă să uităm seriozitatea situaţiei.

bine cunoscut nouă din sufragerie, care ni s-a prezentat ca fiind cârmaciul bărcii, instructorul şi omul nostru salvator, un olandez jovial ce vorbeşte cu o egală fluenţă — umoristică, mărginindu-se la puţine expresiuni -— limbile engleză şi germană, posedă oarecare falsă bonomie şi este, desigur, un iscusit negustor, ras, cu ochelari de aur pe nasul îngust, încoroiat, un tip pe care-1 întîlnim la noi mai degrabă în Suabia, purtînd o tunică frumoasă cu trese, mai scurtă seara, şi cu o tăietură mai decoltată, ca de smoking. Ne conduce la locul ales pentru caz de primejdie, un punct de pe puntea descoperită de promenadă, şi ne lămureşte, în caraghioasa, dar plăcuta lui germană din Ţările de Jos, în acelaşi timp ascuţită şi guturală, în chip superficial şi familiar, procedeul coborîrii în bărci : nimic mai simplu şi mai sigur — dacă valurile sînt mari, iată barca, o barcă cu motor, foarte drăguţă, cam mică însă ; ea coboară de pe puntea superioară — atîrnă aici, în faţa punţii — noi ne urcăm în ea, apoi ieşim pe mare „şi pe urmă, zice olandezul, vă duc acasă“.

Acasă ! Ciudat fel de a vorbi ! Stranie formulare ! Sună de parcă îi vom da adresele noastre pe valuri, şi-atunci ne duce pînă la destinaţie cu barca de salvare. Acasă — ce înseamnă aceasta în definitiv ? înseamnă lîngă Kusnacht lîngă Zurich, în Elveţia, unde locuiesc de un an încoace

mult musafir decît „acasă“, aşa încît nu pot să privesc locurile acelea drept o ţintă nimerită pentru barca de salvare ? înseamnă oare, înaintînd mai adînc în trecut, casa mea din parcul ducal din Miin- chen pe Isar, unde credeam că-mi voi încheia zilele ce-mi mai rămîn de trăit, dar care s-a dovedit a nu fi decît uin adăpost trecător, un *pied-ă-terre ?* Acasă — ar trebui atunci să o iau înapoi. şi mai departe, către meleagurile copilăriei şi spre casa mea părintească din Lubeck, ce se află la locul ei, în prezent, şi totuşi adînc scufundată în trecut. Tu, ciudat cîrmaci salvator, cu ochelarii tăi, cu triunghiurile tale de aur pe mâneci, şi cu nesigurul tău „Acasă !“

Oricum, am fost instruiţi şi apoi mai stăturăm de vorbă o clipă cu îngerul nostru păzitor, mai cu seamă că voiam să ştiu dacă făcuse experienţa primejdiei vreodată şi dacă mai întreprinsese o astfel de îmbarcare.

„De trei ori !“ — a replicat el. De trei ori în viaţa sa călătoare i se întâmplase ; nu este de loc uşor ca cineva care călătoreşte aşa de mult să scape de această împrejurare.

—■ Dar cum aşa, care f usese cauza ?

—• Am dat de nisip ; păi ce altceva putea să fie ? — răspunse, mirat, în glumă. Asta se întâmplă din cînd în cînd, dacă voiajezi pe mare. Nu ne puteam face o imagine exactă în legătură

declaraţie şi nu eram în stare să ne dăm seama cum se face ca artele navigaţiei ou diplomă, cărora noi ne încredinţăm orbeşte, să dea aşa de uşor şi de des greş, încît orişieînd vasul să se poată, pur şi simplu, înfunda în nisip. încă n-am putut scoate de la el nimic mai precis. Vocabularul său, uşor şi umoristic mînuit, dar de fapt mărginit, îl împiedica să ne destăinuie mai mult. Poate că ceea ce ne povestea nu era decît lăudăroşenie, în genul visătorului fel de a vorbi : „Vă duc acasă“.

în sala restaurantului, omul acesta stă mai ales la dispoziţia unei familii americane, care trăieşte vădit în plinul avuţiei, este servită permanent în afară de lista de bucate şi se regalează cu bunătăţi speciale, precum homar, şampanie, caviar şi *omlei- tes en surprise.* Olandezul umblă cu mâinile la spate — avînd se pare mult umor profesional înapoia ochelarilor — de la o masă la alta, hărăzind fiecăruia ceva din jovialitatea sa. însă acolo zăboveşte mult şi precumpănitor, supraveghează cu grijă aducerea specialităţilor culinare şi mai oferă şi el, personal, cîte o mână de ajutor la rînduirea lor. Interesul nostru la vederea acestei prosperităţi este cu atît mai pur, cu cit pe vas nimeni nu rabdă de foame. Meniul este abundent, şi, ce este de apreciat în mod deosebit, abundenţa poate fi gradată. Nu stăm sub tutela vreunui meniu fix.

la dispoziţie ; după plac şi după starea sănătăţii, ne compunem mesele noastre, şi am putea, dacă am fi în stare, să înghiţim de trei ori pe zi felurile oferite, de la *hors d'oeuvres* pînă la *icecreames* cu friş- că. însă cît de curînd se loveşte omul de graniţele sale ! Societatea de navigaţie o ştie prea bine, şi fără îndoială că principiul ei de libertate s-a dovedit a fi, din punct de vedere economic, avantajos pentru ea, cu deosebire iarna.

Şedeam la masa rotundă din mijlocul sălii, împreună cu doi ofiţeri : doctorul cel tînăr şi simpatic, de naţionalitate americană, şi casierul, un olandez cu flegma clasică şi cu o asemenea poftă de mîncare, încît i se servesc întotdeauna porţii duble. La aceştia se adaugă un mărunt negustor din Fila- delfia — binevoitor, căruia îi place şampania şi care îmi aminteşte, prin obiceiurile sale şi structura sa spirituală, de multe tipuri din patrie, din straturile civilizaţiei comerciale — precum şi o domnişoară mai bătrîioară, îmbrăcată cu îngrijire burgheză şi rîzînd mult din pură amabilitate. A fost să-şi vadă nişte rude din Olanda, şi acum se află în drum spre ţara ei. După debarcare, mai trebuie să parcurgă întregul continent, deoarece locuinţa ei se află în statul Washington, la Oceanul Pacific.

Se fac atîtea călătorii — unele dintre ele fără nici o chibzuială. Nevasta mea este încîntată de 'yim adesea pe punte, în căruciorul lor, şi pe care cineva îi duce să-i vadă bunica lor din South Caro- lina- Bătrîna vrea să-şi vadă nepoţii — foarte bine, dar aceasta constituie un egoism îngrozitor. South Carolina se află mai la sud decît Sicilia, iar în iunie regiunea este foarte caldă, şi dacă aceşti *babys* capătă acolo dizenterie şi mor, ce are să zică atunci bunica aceea ahtiată să-i vadă ? Nu ne priveşte pe noi, este adevărat, însă cînd eşti închis în acelaşi orizont cu astfel de evenimente, te gîndeşti fără să vrei la ele.

îngrijitoarea copiilor este o evreică şi care citeşte cărţi moderne. Mama copiilor ia masa cu fraţii mai mari ai gemenilor, nu departe de noi, într-un colţ al sălii, ale căror chipuri — de mult, ni se pare nouă — ne-au devenit familiare. Sînt puţini şi totdeauna aceiaşi. Nimeni nu se urcă pe bord ori se coboară — imposibilitatea este vădită ; cu toate acestea, ne surprindem pe noi înşine în aşteptare după vreo figură nouă. Se mai află în sala restaurantului şi o masă cu nişte tineri olandezi — care, evident, fac o călătorie de plăcere şi de unde se aud deseori salve de rîs — precum şi o a cincea masă, unde căpitanul, în societatea unei distinse perechi de americani mai în vîrstă, îşi ia prînzul.

Foarte rigid şed aceşti doi soţi la ora ceaiului, iar după cină citesc alături unul de altul, în sala

terrible al grupului de călători, un yankeu osos, cu gura ieşită în afară — gură anglo-saxonă de peşte, sub care, nu sub bărbie, policemenii Londrei îşi prind cureaua coifului — un bărbat de aproximativ 35 de ani, ce şi-a ales o masă mică numai pentru el, îşi aduce o carte la masă şi nu comunică cu nici un alt suflet omenesc. Este drept că îl vedem jucând în clasa turistică *Shuffle board* cu emigranţii evrei.

Izolarea lui are ceva ofensator ; lumea i-o ia în nume de rău. De multe ori l-am văzut făcînd însemnări, în scaunul lui de bord, ca şi la masă. E ceva anormal la omul acesta, o simte toată lumea. Nu se cade să te izolezi astfel şi apoi să te duci să petreci în clasa turistică. Desigur, este vreun scriitor, care trăieşte într-o dezbinare cu ordinea socială, deşi îmbrăcămintea sa de seară e corectă. îl cam invidiez pentru ferma hotărîre cu care a cerut să

i se rezerve o masă numai pentru dînsul şi sînt niţe- luş gelos pe emigranţii evrei pe care îi cinsteşte cu prezenţa sa. Tot aşa de bine;ca şi ei, aş putea şi eu să urmăresc şirul gîndurilor din notiţele sale. aceasta mi-o spune mîndria mea, chiar dacă admit că interesul meu, în momentul de faţă, este mai puţin de ordin social, decît estetic-psihologic.

Îmi petrec toată ziua cu umorul epic al lui Cervantes, care lasă să se întrevadă aventurile popularitatea de care el şi cu Sancho Pancha se bucură, datorită romanului „lor“, marea istorisire în care au fost zugrăviţi, anume, prima parte a romanului.

Ei n-ar ajunge de loc la Curtea ducală dacă nobilii de-acolo n-ar cunoaşte aşa de bine, din lectură, strania pereche şi n-ar fi încîntaţi de a-i vedea personal şi în „realitate[64], precum şi de a-i găzdui, spre distracţia lor princiară. Iată ceva nou de tot şi unic : nu cunosc undeva, în literatura mondială, un caz identic ca acesta, ca un erou de roman să trăiască oarecum din renumele gloriei sale, din faptul că a fost mult cîntat — căci simpla reîntoarcere a personajelor familiare, în operele alcătuite din cicluri, ca la Balzac de pildă, este altceva. Realitatea acestora este oarecum legitimată, adîncită şi întărită prin vechea noastră cunoştinţă cu ele, prin aceea că personajele au mai fost prezente şi că se află din nou prezente; dar realitatea lor nu-şi schimbă nivelul, ordinea iluziei căreia aparţin rămîne aceeaşi. La Cervantes însă este în joc mai multă vexaţie romantică, magie ironică. Don Quijote şi însoţitorul lui, în această a doua parte, ies în afară de sfera realităţii căreia îi aparţineau, ies din romanul în care au trăit şi păşesc, salutaţi vesel de către cititorii povestirii lor, în carne şi oase, ca realităţi potenţate, într-o lume care, ca

cea premergătoare, de lumea cărţii, deşi este şi aceasta, iarăşi, o lume povestită, iluzionară evocare a unui trecut fictiv, în aşa fel, încît Sancho îşi permite gluma de a spune ducesei :

„Iar şeful grajdurilor, oare se găseşte şi el în poveste şi se numeşte Sancho Pancha, acela sînt eu, dacă nu cumva m-au preschimbat pe cînd eram în leagăn, adică în tipografie !“

Ba, undeva, Cervantes mai oferă prilej unui personaj din urîta, falsa urmare a operei sale să apară pentru a-i îngădui să se convingă, mînat fiind de realitate, că acel Don Quijote, cu persoana căruia este legat prin naraţiune, nu poate nicidecum fi adevăratul erou. Iată nişte volte tocmai după gustul scriitorului E.T.A. Hoffmann, de astă dată pulînd vedea clar de unde şi-au luat genul romanticii. Aceştia nu erau chiar artiştii cei mai de frunte, însă au cugetat în chipul cel mai spiritual despre adîncimile de umor şi cele de nepătruns ale artei şi ale iluziei, iar tocmai pentru că erau artişti, cu şi deasupra artei, le stătea aşa de primejdios de aproape dizolvarea formei prin ironie.

Este bine să ne dăm seama că această primejdie se întîlneşte aproape laolaltă cu oricare tehnică de realizare artistic-umoristică. De la tendinţa glumeaţă a anumitor mijloace de realizare epică, nu este decît un pas la joacă şi truc, fără formă fixă, fără încredere în formă, în

glindă. Astfel oferii eu cititorului neaşteptatul prilej de a vedea, cu proprii săi ochi, pe Iosif, fiul lui Iacob, în lumina lunii, şezînd la fîntînă, şi de a compara prezenţa sa vioaie, atrăgătoare, deşi omeneşte cu lipsuri, aşa cum este, cu ranumele idealist pe care mii de ani l-au ţesut în jurul chipului său. Vreau să sper că umorul unei asemenea realizări se mai menţine încă în limitele respectării oneste a artei.[1]

22 mai

Astfel se desfăşoară călătoria, fără ca motoarele să se odihnească vreodată — o zi după alta, în largul oceanului, într-o înaintare uniformă, iar dimineaţa baia noastră lipicioasă, cu uşoara mireasmă a apei calde de mare, care îmbibă porii cu sare şi care îmi place nespus de mult. Mă gîndese cu plăcere că în timpul nopţii, pe cînd noi dormeam, s-a parcurs
0 altă bucată bună a imensităţii.

Vremea vrea, din timp în timp, să se lumineze, albastrul cerului apare şi înfrumuseţează şi apa, cu lucirea lui de un colorit oarecum mai meridional, însă în curînd înnourarea înghite iarăşi această lumină parcă mai caldă.

[1] Thomas Mann se referă aici la ultimul său roman-trilogic, *Iosif şi fraţii săi.*

îşi taie calea prin rotunjimea circulară a oceanului, spre vest. Mereu înaintăm spre apusul soarelui, şi nu schimbăm cursul decît doar foarte puţin ; ieri ne-am menţinut mai exact în direcţia apusului, astăzi devierii puţin mai spre sud.

Frumoasă şi mîndră este această plutire a unui vapor prin orizonturi, hotărît mai demnă ca mişcare decît zorul printre curbe al unui accelerat. Uimitor e golul absolut al perspectivei — pe o rută folosită de vapoarele tuturor ţărilor .navigatoare. Sîntem în a patra zi de călătorie, însă nu am zărit pînă astăzi nici măcar drapelul de fum al vreunui vas. Explicaţia este simplă. E prea mult spaţiu liber. Această imensitate are ceva cosmic ; numeroasele vapoare se pierd în ea ca şi stelele în spaţiu, încît constituie o rară întîmplare cînd se întîlneşte un vas cu celălalt.

în ficcare zi, tabla aceea aninată ne atrage atenţia să dăm înapoi ceasornicele noastre cu treizeci sau patruzeci de minute. Ieri au fost treizeci şi nouă. Oficial, schimbarea se face la miezul nopţii, însă noi îndeplinim acţiunea aceasta importantă curînd după cină, aşa încît dacă nu vrem ca noaptea să .ne pară prea lungă, lungim scara, şi repetăm astfel o bucată de timp care s-a mai scurs, umplîn- d-o cu muzică şi lectură. Da, nu fără a sta puţin pe gînduri, lăsăm arătătoarele să străbată din nou

t-
minute, iată şase ore şi jumătate pe care le pier-dem în această călătorie — nu, pe care le vom cîş- tiga. Cum aşa, regresăm noi în timp pe cînd înain- Itäm în spaţiu ? Desigur, deoarece călătorim spre apus, în sensul opus rotirii Pămîntului. Cuvîntul /„cosmic", ce mi-a scăpat de sub condei mai înainte, fete abia aici la locul lui. Relaţiuni ale spaţiului cosmic şi timpului ies aici la iveală, relaţiuni de Icare, în ciuda unui confort ce ar voi să banalizeze ‘elementarul şi să-i răpească seriozitatea, conştiinţa Inoastră este totuşi influenţată. Alunecăm înlăun- Ijtrul unor zile străine, spre regiuni ale suprafeţei ; Pămîntului care se rotesc în faţa Soarelui altfel decît cele locuite de noi, care vor mai avea noapte şi vor dormi, în timp ce este ziua mare la cei de ■acasă. Este un lucru lămurit şi cunoscut, însă, în ce ne priveşte, noi îl discutăm din nou : dacă am călă- tori tot mereu spre vest, aşa încît să ajungem acasă prin extremul est, s-ar mări cîştigul timpului pînă la maximum, pînă la o zi întreagă şi pînă la rupe- ş rea calendarului, iar apoi s-ar pierde din nou, aşa încît la urmă cîştigul ar pieri ; şi nu tot aşa va fi ⁝ şi cînd ne vom întoarce în continentul nostru, nu

1 prin înconjor, ci pe calea înapoierii ? Şi nici nu-i | păcat. A cîştiga timp nu înseamnă a cîştiga viaţă,

■ iar dacă am încerca să tragem cosmosul pe

ale noastre cîştigate şi să le păzim cum a păzit Fafner comoara Rinului, nu s-ar adăuga nici o secundă timpului ce ne-a fost organic hărăzit spre a trăi.

Ce gînduri de şcolar ! Dar nu constituie oare u;n fapt că o contemplare a lumii din punct de vedere cosmologic are ceva copilăresc în comparaţie cu contrariul ei — contemplarea psihologică ? îmi amintesc de ochii lucioşi şi rotunji ai lui Einstein, ochii lui de copil. N-am ce să fac : cunoaşterea umană, aprofundarea vieţii omeneşti are un caracter mai matur, mai copt, decît speculaţiile despre Calea Laptelui, cu oricît respect aş voi să o consider. „Individului — afirmă Goethe — i se îngăduie libertatea de a se îndeletnici cu ceea ce îl atrage, ceea ce îi face plăcere, ceea ce i se pare folositor ; însă studiul specific al omenirii este omul“.

Cît despre Don Quijote, acesta este într-adevăr o ciudată creaţie : naiv, de o extraordinară spontaneitate şi suveran în contradicţia sa. Nu mă pot abţine de a clătina din cap privitor la nuvelele intercalate, aventuros-sentimentale cum sînt şi cu totiA în stilul produselor pe care poetul tocmai voia să le zeflemisească, aşa încît cititorii au regăsit, din abundenţă, în această carte tocmai ceea ce autorul voia să-i dezobişnuiască să guste — deci

că ceea ce poate timpul său poate şi el, ba chiar că stăpîneşte subiectul ca un maestru. Că el însă decade din rolul său şi prin cuvîntările umaniste pe care eroul său le ţine din cînd în cînd ; că îi destramă astfel caracterul şi îi depăşeşte nivelul, vorbind, în mod neartistic, numai el însuşi —- de aceasta mă îndoiesc.

Cuvîntările acestea sînt excelente, de pildă aceea despre educaţie şi despre poezia naturii şi a artei, pe care tovarăşul său de călătorie, cu mantaua verde, trebuie să le asculte — pline de raţionamentul cel mai pur, pline de dreptate, de îngăduinţă omenească şi de nobleţe formală ; astfel încît şi pe cel cu mantaua verde îl prinde mirarea, pe bună dreptate, „în aşa grad, încît îşi schimbă cu totul părerea ce-o avea la început, cum că acela ar fi nebun“. Aşa este bine, şi autorul vrea ca şi cititorul să renunţe la această părere. Don Quijote este, firește, sucit, dar nicidecum nebun, ceea ce, de bună seamă, nici poetul însuşi n-a ştiut-o tocmai bine de la început. Respectul său faţă de fiinţa propriei sale invenţiuni comice este mereu în creştere, în decursul povestirii — acest procedeu este poate latura cea mai atrăgătoare a întregului roman ; da, este chiar un roman de sine stătător, şi el se uneşte cu respectul crescînd pentru opera în sine, care a fost concepută modest, ca o glumă

omenesc era sortită să se ridice figura eroului. Această schimbare de optică îngăduie şi are ca efect o solidarizare profundă a scriitorului cu eroul său, permite tendinţa de a alătura rangul spiritual al eroului de al său propriu, de a-l transforma în crainicul propriilor sale păreri şi convingeri şi de a completa graţia suprem de cavalerească ce i-o conferă lui Don Quijote ideea, în pofida deplorabilei sale înfăţişări, prin demnitate spirituală şi cultură frumoasă. Tocmai spiritul şi forma de exprimare ale stăpânului său sînt cele care provoacă adesea nemărginita admiraţie a lui Sancho, şi pînă şi alţii se simt atraşi nemăsurat de mult de aceste calităţi.

23 mai

Agitaţia scade. S-a mai încălzit ; suflă curenţii de aer cald şi umed ai Golfstrom-ului.

Încep ziua cu jocul medical cu mingea, împreună cu un şef de punte din Hamburg, sus la bărci ; un ins care s-a Învederat a fi un cititor al meu. Foarte nimerit este apoi să începi gustarea de dimineaţă cu
o jumătate de *grape-fruit,* această portocală uriaşă, răcoritoare, care se găseşte pe bord, de o calitate excelentă şi a cărei carne o desfaci de

lesne. Pe de altă parte, nu izbutesc să mă împac cu cocteilul de pătlăgele roşii, îngheţat, pentru că este prea dulce ; Americanii în schimb îl sorb regulat înainte de fiece masă.

Deoarece trebuie să facem mişcare, iar veşnicul înconjur al punţii de promenadă te prosteşte, ne-am îndreptat spre jocurile de punte şi ne petrecem cîteva ore, de dimineaţă şi după-amiază, participând la ele. Jucăm *Shuffle-board* în tovărăşia unui tînăr olandez care s-a apropiat amabil de noi ; pătrăţelele roşii, cu numere, ale acestui joc sînt zugrăvite peste tot, pe seîndurile punţii — un exerciţiu înviorător şi bine chibzuit. Cu nişte beţe în formă de lopată, trebuie să împingem un fel de discuri de lemn în cîmpurile cu numere, şi anume, drept înăuntru, fără ca marginea discului să atingă linia câmpului; pentru a evita un câmp de minus, ameninţător, şi a tinde spre cîmpul notat cu +10, a corecta aruncături greşite prin altele ân urma lor şi, afară de asta, a goni pe adversar, prin carambolaje, din poziţiile sale favorabile, este mai uşor de spus decît de făcut, datorită atât denivelării podelei, cît şi labilităţii terenului de joc, adică înclinării încoace şi încolo a vasului, jocul fiind astfel enorm îngreunat, ba chiar devenind doar o chestie de noroc. Cea mai corectă ţintire ajută doar puţin ; conduse de puteri capricioase, discurile se reped în gol, iar

şi pe cea lăuntrică, aşa încît meritäm prînzul după aceasta. Un joc mai delicat decît *Shuffle-board* este golful de punte, unde trebuie să împingem pe un fel de gazon artificial, întocmit în miniatură, pe un podium plat, îmbrăcat cu verde, o bilă uşoară, cu ajutorul unor lopăţele. de la cele şase puncte de plecare alăturate printr-o poartă îngustă, în gura aflată la capătul celălalt al suprafeţei, şi aceasta prin cît mai puţine lovituri.

Principial este posibil — cel puţin de la unul din punctele mijlocii, care se află cu poarta şi gaura pe aceeaşi linie — să rezolvi problema dintr-o singură lovitură. Dar cui îi reuşeşte una ca asta ! Ar fi o cinste pentru oricine s-o facă din trei lovituri, iar două sînt luate drept un record uluitor. De obicei, au loc la poartă cele mai oribile *bredouilles* şi rico- şaje, şi, ruşinaţi, sîntem nevoiţi să însemnăm cu creta un şase ori şapte pe tabla de adunare.

In jurul orei ceaiului şi după cină şedem mai mult în salonul albastru, numit şi *Social Hali,* ascultînd muzică. Cîteodată, cu deosebire după amiază, sîntem singurii ascultători; atunci muzi-canţii cîntă numai pentru noi, deşi ne-am putea lipsi de ei ; cineva trebuie să fie prezent, altfel orchestra nu cîntă. Cîteodată îi vedem, prin ferestrele care dau pe punte, ca niste bieti

chiar numai un singur pasager, prind instrumentele şi încep să cînte.

Orchestra este alcătuită dintr-un pian, două viori, o violă şi un violoncel. Maestrul de concert este în acelaşi timp şi dirijor. Programele sînt serbede — ce pretenţii putem avea ! Un potpuriu din *Carmen,* o fantezie din *Traviata* constituie apogeul ! în genere, răsună dulcegele piese imitînd uneori ambiţios pe Puccini, piese cu care se desfată, pe tot globul, omul civilizat, normal, şi care i se servesc pînă şi în mijlocul imensităţii naturii pentru a-1 face să se simtă, în schimbul banilor săi, la adăpostul obişnuinţei.

Intr-o astfel de călătorie, toate sînt pregătite pentru a crea uitarea, a înlătura cugetarea, şi dintr-o necuminţenie înnăscută, în mijlocul distracţiei muzicale lipsite de gust, privesc cîteodată afară prin fereastra punţii de plimbare şi mă uit la sălbăticia, şi ea ruşinată, cenuşiu-verzuie şi la orizontul care se urcă, se opreşte puţin, cîteva secunde, şi iar se coboară.

Aplaudăm pe muzicanţi şi, vădit surprinşi de fiecare dată, aceştia lasă pe maestrul de concert să ne mulţumească în numele lor. Insă chiar independent de noi, ei îşi află plăcere în munca lor şi îşi schimbă priviri la cîte un pasaj sau altul, se înţeleg ca profesionişti şi rîd pe contul cuiva. Mă uit la ei şi-mi spun că trebuie să ne ferim să-i cîntărim prea uşor.

Iată-i cum stau aici şi înfiripă cu arcuşul dulcegării, precum le este meseria. însă este lucru dovedit şi sigur că, în anumite împrejurări, aceşti oameni stau la fel şi cîntă *Nearer, my God, to thee* pînă în ultimul moment.[1]

Din acest punct de vedere trebuie să-i şi privim.

Mai citesc printre picături în volumaşul meu portocaliu şi mă minunez de cruzimea exuberantă a autorului. Căci în pofida totalei solidarităţi cu eroul său, lucru despre oare am scris ieri, precum şi de veneraţia sa, autorul nu se satură în a născoci umilirile cele mai caraghios-lamenitabile pentru eroul său şi pentru mărinimia sa, în a găsi nişte fantezii comice de înjosire, ca de pildă incidentul cu brînza ce o păstrează Sancho — cel „care gândeşte vulgar" — ân coiful lui Don Quijote şi care, în momentul cel mai patetic, începe să se topească şi să curgă în capul cavalerului şi-i inundă ochii şi barba cu zer, aşa încît acesta crede că i se moaie creierul ori că este năpădit de o sudoare îngrozitoare, în timp ce se apără cu violenţă de presupunerea că ar putea fi sudoarea fricii. Este ceva sardonic şi un umor sălbatic în

[1] în caz de naufragiu, se cîntă pe vapoarele englese acest *Mai aproape de tine Dumnezeu* (n. tr.).

colivie de lemn — ultima înjosire ce se poate închipui. Este bătut la nesfîrşit, aproape tot atît de mult ca şi Lucius în romanul cu măgarul. Totuşi, autorul îl iubeşte şi îl cinsteşte. Toiată această cruzime nu pare oare a fi o autobieiuire, o autobatjooorire, o autopedepsire ? Da, mi se pare ca şi cum cineva ar sacrifica aici rîsului credinţa sa, adesea ocărită, în idee, credinţa sa în om şi în înnobilarea sa, iar această amară punere în armonie cu realitatea vulgară ar fi de fapt definiţia umorului.

O neîntrecută critică relativ la mania traducerilor pune Cervantes în gura lui Don Quijote. I se pare, zice autorul, că traducerea dintr-o limbă într-alta ar fi ca şi cînd ai vedea tapiseriile flamande pe dos — „căci, deşi arată aceleaşi figuri, sînt totuşi pline de fire, oare le desfigurează şi le fac să nu se prezinte în frumuseţea şi desăvîrşirea ce o au pe faţă... Totuşi nu vreau să spun că traducerea nu este un lucru vrednic de laudă".

Garacterizarea este izbitoare. Cervantes exceptează doar pe doi traducători spanioli, pe Figueroa şi Xauregui. La aceştia ar fi greu să deosebeşti traducerea de opera originală. Aceştia trebuie să fi fost oameni minunaţi. însă în numele lui Cervantes, am mai putea excepta pe încă unul, Ludwig Tieck, care a dăruit lui Don

Ieri mi-a venit în minte şi sub condei *Măgarul de aur,* nu întîmplător, ci am dat de urma unor anumite relaţiuni ale lui *Don Quijote* cu romanul antichităţii târzii, despre care, în lipsa mea de informaţie, nu ştiu dacă le-au surprins şi alţii. Într-adevăr, devin izbitoare anumite pasaje şi episoade prin ciudăţenia, prin năstruşnicia subiectelor lor, care arată o obârşie îndepărtată, şi semnificativ este că ele se află în a doua parte a operei, de o mai mare demnitate spirituală.

Iată mai întîi în cartea a noua povestirea nunţii lui Camacho, „alături de alte evenimente graţioase". Graţioase ? La această nuntă se petrec lucruri groaznice, însă acest „graţios" vrea să anticipeze în titlu că este vorba de glumă, de minciuni, de păcăleli, de un ins viclean oare rîde pe ascuns, o tragere pe sfoară tragică a cititorului şi a acelor ce iau parte la povestire, şi care se rezolvă într-o veselie con- sternantă.

Cu cel mai „graţios[44] lux, se povesteşte sărbătorirea cîmpenească de nuntă a preafrumoasei Qui- teria cu bogatul Camacho, rivalul mai fericit al unui tînăr de treabă, Basilio, refuzat, dar numai prin ordin, căci el iubeşte pe Quiteria, fiica vecinului, din totdeauna, şi este iubit de dânsa. Aşa că faţă de Dumnezeu şi de oameni aceştia îşi aparţin, iar înto-

vărăşirea frumoasei Quiteria cu bogatul Camacho s-a îndeplinit doar sub presiunea voinţei de fier a tatălui miresei. Festivităţile au ajuns pînă la celebrarea cununiei, cînd apare, cu strigăte răguşite, nenorocitul Basilio, „îmbrăcat pe de-a-ntregul în negru, avînd haina brodată cu stacojiu înflăcărat", ţinînd cu glas tremurat o cuvîntare în care declară că el, a cărei persoană este piedica morală pentru îndeplinirea şi nestînjenita fericire a celor doi, vrea să se dea în lături din calea lor. „Să trăiască — exclamă el — bogatul Camacho cu ingrata Quiteria mulţi ani fericiţi şi să moară sărmanul Basilio, a cărui sărăcie a paralizat aripile fericirii sale, închi- zînd-o într-o groapă".

Şi zicînd asta, scoate, ca dintr-o teacă, din băţul său pe care l-a înfipt în pămînt, o spadă, îi rea- zimă mînerul de pămînt şi se aruncă în vîrful ei, aşa că o jumătate a lamei îi iese prin spate, plină de sînge, iar el, scăldat în sîngele său, rămîne întins pe jos.

Nu ne putem închipui o întrerupere mai cum- plită a unei serbări atît de vesele şi de îndestulate. Toţi se reped la locul nenorocirii. Don Quijote însuşi coboară de pe Rosinanta pentru a da ajutor omului vrednic de compătimire ; preotul se agită în jurul său, dar nu îngăduie să se scoată spada din rană înainte ca Basilio să se fi spovedit, căci ştie' că

mai vine în fire nenorocitul, şi cu o voce stinsă îşi exprimă dorinţa ca Quiteria, în clipa lui cea din urmă, să-i dea mîna ca soţie ; abia atunci moartea sa nelegiuită va fi justificată. Cum îşi închipuie el una ca asta ? Oare bogatul Camacho să renunţe la Quiteria de hatîrul morţii ? Preotul îl mustră pe muribund : să cugete mai bine la sufletul său şi să se spovedească ; dar Basilio dă ochii peste cap şi, vădit la ultima suflare, îl asigură că nu se va spovedi niciodată pînă nu i se va da mîna Quiteriei, ceea ce se îndeplineşte — deoarece este vorba de un suflet de creştin — cu consimţămîntul blîndului Camacho. Dar numaidecît după aceea, iată pe Basilio sărind sprinten în sus, scoţînd spada din trupul care i^a servit ca teacă şi răspunzînd îndrăzneţ acelora care au pornit să strige „Minune ! Minune !“ — „Nici o minune, nici o minune, numai dibăcie !“

Pe scurt, se adevereşte că spada n-a pătruns prin coastele lui Basilio, ci printr-o ţeavă de tinichea umplută cu sînge şi că totul a fost o farsă pusă la cale de către cei doi îndrăgostiţi, oare apoi, datorită bonomiei lui Camacho, precum şi insistenţelor înţelepte ale lui Don Quijote, are ca rezultat că Basilio o păstrează pe Quiteria sa.

E îngăduit una ca asta ? Scena sinuciderii este descrisă cu o seriozitate desăvîrşită şi cu

pătimire, nu numai la toţi cei care sînt de faţă, ci şi cititorului — ca apoi totul să se dizolve într-un fum ridicol şi să se înfăţişeze oa un travesti de farsă. Oarecum indispuşi, ne întrebăm dacă asemenea practici de mistificare se potrivesc artei, aşa precum o înţelegem noi, acum. Iată că ştiu însă, de la Erwin Rohde şi din excelenta carte scrisă de către mitologul şi cercetătorul de istorie a religiilor Karl Kereny din Budapesta despre romanul greco- oriental, cum că fabulatorilor antichităţii tîrzii le plăceau foarte mult scenele de felul acesteia. Scriitorul alexandrin de romane Achilleus Tatios istoriseşte, în a sa *Povestire despre Leukippe şi Kleito- fon,* în ce fel îngrozitor a fost măcelărită eroina de nişte tîlhari egipteni, scena fiind descrisă într-un mod înfiorător, cu toate detaliile barbare, fapt întîmplat chiar sub ochii iubitului ei, care este despărţit de dînsa printr-o groapă adîncă şi apoi pe punctul de a se sinucide, desperat, pe mormîntul ei. Insă iată că se apropie în grabă nişte tovarăşi, pe care îi crezuse, de asemenea, morţi, trag fiinţa sacrificată — vioaie şi sănătoasă — afară din groapă şi explică lui Kleitofon că fuseseră prinşi de către aceiaşi bucoli, că le fusese încredinţată uciderea fetii, iar ei, cu ajutorul unui pumnal de teatru cu o lamă ce se strînge în mîner şi cu un

Mă înşel eu oare, sau au făcut şcoală, în cazul lui *Don Quijote,* maţul plin de sînge şi întreaga grosolană mistificare ?

Al doilea caz este o amintire referitoare chiar la Apuleius. Vorbesc despre extrem de ciudata *Aventură cu privire la zbieretul măgarului,* povestită în capitolele opt şi zece din aceeaşi carte a IX-a din *Don Quijote,* cum cei doi judecători de ţară, dintre care unuia i-a fugit măgarul, pleacă împreună spre muntele unde presupun că se află asinul. Şi deoarece nu-1 pot găsi, caută să-l atragă spre ei imitînd zbieretul — o artă în care ambii sînt maeştri. Unul ici, celălalt colea, zbiară pe rînd, şi ori de cîte ori unul e auzit, celălalt aleargă spre el, convins că măgarul este la faţa locului, pentru că numai el putea să zbiere aşa de natural; şi cei doi se întrec reciproc în laude şi complimente pentru frumosul talent, însă măgarul nu vrea să vină, pentru că a fost mîn- cat de lupi şi rămăşiţele lui zac în tufiş. Acolo îl găsesc judecătorii, şi se întorc, trişti şi răguşiţi, acasă. Dar povestea concurenţii lor la zbierete se răspîndeşte în întreaga regiune, aşa încît oamenii acestui sat ajung de rîsul celor învecinate şi sînt siliţi să asculte zbierete de măgar din toate părţile.

De aici se nasc dezbinări înverşunate, ba chiar adevărate campanii războinice de la sat la

Căci, precum se întîmplă de obicei, cei din satul măgarilor şi-au făcut de mult din batjocură o cinste şi o vază ; ei ies în drum cu un stindard, pe a cărei mătase albă e pictat un măgar zbierînd, iar sub această emblemă, înarmaţi cu lănci, arbalete, suliţe şi halebarde, sînt gata să pornească spre antimăgari pentru a da o luptă, cînd Don Quijote li se pune în cale. Acesta le ţine o cuvîntare mărinimoasă, în care-i îndeamnă, în numele raţiunii, să renunţe la intenţia lor şi să nu ajungă pînă la vărsări de sînge pentru astfel de fleacuri. Aceştia parcă sînt dispuşi să-l asculte. însă acum Sancho Pancha, ca să fie şi el într-un fel de folos, se amestecă în vorbă şi strică absolut totul, spunîndu-le nu numai că ar fi o nebunie să te superi cînd auzi pe unul zbierînd, dar adaugă că şi el a zbierat în tinereţea lui cu atîta îndemânare şi naturaleţe, încît toţi măgarii din sat i-au răspuns ; şi pentru a dovedi că aceasta e o ştiinţă care, ca şi înotul, nu se uită niciodată, îşi ţine nasul astupat şi zbiară o dată de răsună toate văile învecinate — spre marea sa nenorocire, căci sătenii, care nu mai pot îndura să audă zbierete, îl iau crunt la bătaie, iar Don Quijote, împotriva obiceiului său, trebuie să caute să scape cu fuga de ame- ninţarea arbaletelor şi a suliţelor. O ia din loc, iar Sancho Pancha, pe care oamenii l-au aşezat

De altfel, esoadronul celălalt, după ce a aşteptat zadarnic toată noaptea sosirea adversarului care n-a ieşit la luptă, se întoarce vesel şi mîndru în sat; şi

— adaugă eruditul poet — „dacă ar fi cunoscut vechiul obicei al grecilor, desigur, în locul acesta ar fi înălţat un trofeu[44].

Ciudată poveste ! Ea conţine ceva plin de amintiri şi de aluzii cu privire la care nu cred să mă înşel. Măgarul joacă în lumea reprezentărilor greco-orien- tale un rol deosebit. Este animalul lui Typhon-Set, răutăciosul frate al lui Osiris cel „Roşu“, iar ura mitică împotriva acestuia se întinde atît de mult, pînă în evul mediu, încît rabinii comentatori ai *Bibliei* numesc pe Aseu, fratele roşu al lui Iacob, „un măgar sălbatic*'. Noţiunea de ciomag a fost strîns legată de această fiinţă falică.

Expresia „a bate măgarul[41] are nuanţă de cult. Hoarde întregi de măgari au fost gonite cu bătăi, cu un întreg ceremonial, în jurul zidurilor oraşelor. Mai există şi obiceiul cultic de a azvîrli animalul tyfonic de pe stînci în gol, o moarte de care abia scapă Lucius, transformat fiind el însuşi în măgar, din romanul lui Apuleius : tîlharii îl ameninţă cu „kata- kremnezesthai“. De altminteri, este bătut pentru zbieretele sale de măgar întocmai ca Sancho Pancha, şi în general încasează bătăi tot timpul cît este măgar. Dacă

unor cetăţi urau aşa de mult zbieretul măgarului, încît au interzis pînă şi trompetele ce păreau că se asemuie la sunet cu el. Nu sînt satele din Don *Quijote* o amintire a acestor aşezări susceptibile ?

Ne impresionează ciudat să întîlnim o atare moştenire autentic mitică la poetul Renaşterii spaniole, sub o formă inofensiv travestită. O posedă Cervantes oare din cunoaşterea directă a literaturii de romane antice ? Au ajuns poate la el motivele acestea, trecînd peste Italia şi prin Booaccio ? Nu au decît s-o descurce învăţaţii !

*

Se luminează în decursul zilei şi se iveşte cerul albastru. Marea are culoarea micşunelii ; nu îi spune Homer aşa ? Către amiază am văzut nori de ceaţă plutind în strălucirea soarelui, deasupra apei, unul după altul, pe un fond alb ca laptele, creaţi parcă pentru picioare îngereşti — o fantasmagorie gingaşă şi luminoasă.

25 mai

Tînărul medic de pe vas este neîncrezător în vremea asta. Desigur că-i frumoasă, însă cît timp stăm sub înrîurirea Golfstrom-ului nu te poţi bizui pe ea. Intre timp, ne bucurăm de fericita

căldură crescîndă, care ne face să simţim de astă dată că lunecăm în alte zone, mai sudice, ne bucurăm de puritatea albastră, de înaintarea lină a navei, pe o mare mai netedă, încît putem întîrzia pe puntea deschisă a bărcilor, unde, asistînd la alternarea dintre soare şi umbră, ne petrecem aproape toată ziua. Trebuie să ne păzim de viclenele arsuri de pe faţă. Vîntul înaintării nu ne lasă să simţim fierbinţeala, şi, între timp, soarele îşi îndeplineşte rolul lui vătămător.

Aseară am văzut un film în *Social Hali* — nici acest dar al civilizaţiei nu trebuie să ne lipsească, conform dorinţei acelora care ne transportă. Şi este destul de curios că ne putem îndeletnici cu vizionarea unui film în împrejurările de faţă. Ecranul de proiecţie a fost aşezat la un capăt al sălii, opus aparatului miraculos emiţător al imaginii şi sunetului, în care şi-a întrupat evoluţia lanternei magice a copilăriei noastre. Şedem în mijlocul eleganţei, uşor legănate, a sălii de primire, în smoking ; în fotolii, în faţa măsuţei aurite, ne bem ceaiul, fumăm ţigări şi privim, ca în oricare cinematograf *Capitol* sau *Eldorado* al pămîntului stabil, umbra mişcătoare şi vorbitoare — o situaţie surprinzătoare a vieţii. Situaţia personajelor în acţiune nu era nicidecum inferioară situaţiei noastre, ea trădînd cel puţin tot

lator pentru auditoriu, conflictele şi încercările cărora au fost supuse. Aşa trebuie să fie. Mobila confortabilă, perspective largi de saloane distinse, cu cristaluri şi fructiere pe mesele bogate ale sufrageriilor — filmul în general arată de preferinţă viziunea bogăţiei, spre a arăta poporului subiecte de vis, iar lumii care stăpîneşte prin bani, o oglindă măgulitoare. Filmul nostru, de provenienţă americană, povestea despre un director de întreprindere american mai vîrstnic, cuprins de o slăbiciune plină de nostalgie — şi diletantă — pentru muzică, artă, frumuseţe, pasiune superioară şi care îşi părăseşte soţia pentru a alerga la Paris după aceste vise sclipitoare. Un eşec paşnic este rezultatul încercării sale nepotrivite ; întruparea feminină a dorului său îi revine unui tînăr muzician, căruia tot eroul principal îi procurase renumele cu banii săi, iar ultima imagine îl arată la telefon, cînd vesteşte pe răbdătoarea sa soţie despre întoarcerea sa —■ un sfîrşit cam melancolic, însă suportabil, deoarece ştim că pe acest om decepţionat, dar, de bună seamă, şi calmat, îl aşteaptă iarăşi perspectivele de salon şi mesele cu cristaluri.

Rău era că priveam aceste plăcute apariţii conforme cu rangul nostru într-o societate aşa de res- trînsă, aflîndu-ne doar vreo zece ori douăsprezece persoane — în loc de cîteva sute

aducător a pagubă şi prezenta imaginea unei ordini economice care trosneşte în mod critic. Nici măcar toţi acei care făceau parte din grupul nostru mic, dar perseverent, nu se înfăţişaseră. îmi lipsea americanul cu botul de peşte, care aşternea mereu notiţe. Unde era ? O fi iar la evreii emigranţi, din *Touring Class ?* Un om neliniştitor. Călătoreşte în clasa întîi şi ia parte, în smoking, la mesele noastre, însă se ţine departe de îndeletnicirile noastre spirituale, refugiindu-se, în mod jignitor, într-o lume străină, adversă. Omul ar trebui să ştie unde îi este locul. Oamenii ar trebui să fie solidari.

Aventura cu leul este neîndoios punctul culminant din seria „acţiunilor[11] aparţinînd subiectului lui *Don Quijote* şi, serios vorbind, punctul culminant al întregului roman — un capitol minunat povestit, cu un patos comic, cu un comic patetic, ce trădează adevăratul entuziasm al poetului pentru eroica scrînteală a personajului său. Am citit de două ori capitolul, şi mă preocupă neîncetat conţinutul lui straniu, mişcător, grandios prin ridicolul său. Întîlnirea cu căruţa împodobită cu stegulеţe, unde se află bestiile africane, „pe care generalul Oran le trimite în dar Maiestăţii sale la Curte“, este atrăgătoare în sine, ca o imagine a civilizaţiei. Şi tensiunea ne cuprinde, după toate cîte ştim despre mărinimia lui Don Quijote, oarbă şi lovind

şi fără a se lăsa „convins[14] de nici un fel de obiecţiuni raţionale, ca îngrijitorul să dea drumul leului înfiorător şi flămînd din cuşcă, spre a intra în luptă cu el — această tensiune ne oferă mărturia extraordinarei arte prin care povestitorul se pricepe să menţină efectul unuia şi aceluiaşi motiv, mereu proaspăt şi reînnoit prin toate variaţiunile.

Vitejia nebună a lui Don Quijote apare tocmai de aceea atît de surprinzătoare, pentru că el nu este nicidecum aşa de nebun încît să nu-şi dea seama de ea. „A ataca leii — zice pe urmă — mi s-a părut o datorie de neînlăturat, deşi îmi dam bine seama că este o bravură imensă, căci ştiu bine că vitejia este o virtute care se află între două extreme, demne de dispreţ, anume, între laşitate şi cutezanţă nebună, însă este mai puţin blamabil viteazul care păşeşte în «cutezanţă nebună» decît cel care coboară şi alunecă în laşitate ; deoarece, după cum risipitorului îi este mai uşor decît zgîrcitului să devină darnic, tot astfel cutezătorului nebun îi este mai uşor să devină într-adevăr viteaz decît laşului să se ridice la adevărata vitejie.“

Cîtă inteligenţă morală ! Observaţia omului cu mantaua verde este cît se poate de nimerită : tot ce declară Don Quijote este bun şi înţelept, însă tot ce săvîrşeşte pe temeiul acestei chibzuieli este fără sens, temerar şi naiv ; şi

acestea, ca o antinomie normală şi inevitabilă a vieţii morale superioare.

Scena clasică, de o sută de ori redată în imagini, în care slăbănogul Hidalgo, ce s-a dat jos de pe iapa lui, îngrijorat că s-ar putea ca vitejia ei să nu fie la înălţimea curajului său, cu scutul şi spada sa ponosite, gata pentru lupta cea mai absurdă, stînd înaintea cuştii deschise, scrutînd cu „atenţie rece[a] mişcările leului uriaş, plin de nerăbdarea eroică de „a se măsura[11] cu fiara — această scenă mi s-a înfăţişat din nou înaintea ochilor la cuvintele lui Cervantes, alături de urmarea ei, care ne aduce rezolvarea şi respingerea, pe cît de norocoasă, pe atît de blamabilă, a atitudinii eroice adoptate de Don Quijote. Pentru că leul nobil, pe care nu-1 interesează fiţe şi farse îndrăzneţe, întoarce spre Hidalgo, după o scurtă privire, „părţile sale dinapoi[11], şi se întinde pe podeaua cuştii cu desăvîrşit sînge rece şi calm.

Eroismul eşuează astfel în chipul cel mai prozaic. Tot ce conţine ideea de a fi respins cu dispreţ, ca situaţie mizeră, caraghioasă, cade aici pe capul lui Don Quijote, prin purtarea nepăsător-dispreţuitoare a creaturii maiestuoase. Pe deasupra, el îşi iese şi din fire. Hidalgo cere de la îngrijitorul înspăimîntat să îmboldească leul prin bătăi, ca să se scoale şi să-l atace. Acuma însă, omul îl refuză şi caută

de a-1 provoca pe adversar şi a-1 aştepta pe cîmpul de luptă ; dacă acesta o şterge, atunci ruşinea cade asupra sa... şi aşa mai departe. Don Quijote se împacă, în sfîrşit, cu această explicaţie şi înfige batista, care altă dată i-a servit pentru a-şi şterge „sudoarea de brînză“ de pe faţă, ca semn al victoriei, în vîrful spadei sale, ceea ce face pe Sancho, care fugise şi îl vede de la distanţă, să exclame : „Să mor eu dacă stăpînul meu n-a doborît bestiile sălbatice, căci iată că ne cheamă[11]. Este minunat.

In nici un pasaj nu se observă mai clar că scriitorul este radical dispus să înjosească şi să înalţe în acelaşi timp pe eroul său. î|njosirea şi înălţarea sînt însă două noţiuni pline de simţire creştină, şi tocmai în îmbinarea lor psihologică, în contopirea lor umoristică, se demonstrează cît de mult este *Don Quijote* un produs al culturii creştine, al psihologiei şi al omeniei creştine — precum şi ce înseamnă de-a pururi creştinismul însuşi şi vitejeasca lui amploare şi eliberare pentru tărîmul spiritual, pentru poezie, pentru umanitate. îmi vine în minte Jacob al meu, care, în colb, la picioarele feciorului Eliphas, geme şi, pe de-a-ntregul dezonorat, îşi făureşte totuşi, printr-un vis în adîncul sufletului său, în fond neumilit, îndemnul să-şi ridice, să-şi înalţe din nou fruntea.

care se sprijină moravurile occidentale, cealaltă coloană fiind antichitatea mediteraneană. Negarea uneia dintre aceste premise de bază a moravurilor şi culturii noastre, ori chiar a amîndurora, de către oricare grupare a comunităţii occidentale ar însemna eliminarea ei din această comunitate, o retrogradare de neînchipuit şi, de altfel, slavă Domnului, imposibil de realizat a stării ei umane, nu ştiu pînă unde. Lupta febrilă a lui Nietzsche, această admiraţie a sa pentru Pascal, împotriva creştinismului a fost o excentricitate nefirească şi a constituit pentru mine dintru început, în fond, o nedumerire, ca multe altele la acest erou înduioşător. Goethe, mai fericit echilibrat şi, din punct de vedere psihic, mai liber, nu s-a lăsat împiedicat, prin „păgînismul său hotărît", de a aduce creştinismului omagiile sale cele mai expresive, de a-1 simţi drept puterea moralizatoare, deci şi ca un aliat al său. Vremuri zbuciumate cum sînt cele ale noastre, care înclină întot- deuna să confunde epocalul cu veşnicul (de pildă, liberalismul cu libertatea) şi să „răstoarne copilul o dată cu apa din baie", îmboldesc pe orice om serios şi mai liber, care nu pluteşte doar în curentul timpului, să revină spre temeiurile primordiale, să şi le însuşească din nou, să insiste asupra lor cu exclusivitate. Critica ce o exercită secolul asupra eticii de

care şi le exercită rămîn — oricît de adînc ar pătrunde, oricît de transformator le-ar fi efectul — mişcări de suprafaţă. Cele lăuntrice, determinante, hotărîtoare şi angajante, creştinismul cultural al omului occidental, drept ceva obţinut prin luptă şi care nu se înstrăinează niciodată, nu este atins de fel prin această critică a secolului.

26 mai

Jurnalul nostru de bord este un ziar bogat în nerozii — trebuie să recunoaştem. Apare zilnic, afară de duminică, spre a nu lipsi călătorilor de pe ocean, după cum nu le lipseşte pîinea proaspătă, nici literele proaspăt imprimate. Ni se vîră în cabină, pe sub uşă, unde îl găsim şi-l ridicăm cînd venim jos înainte de *lunch,* şi îl citim imediat, căci cine ştie ce pozne face Europa cînd noi abia i-am întors spatele ? O bună parte a conţinutului ziarului este imprimată dinainte, îndeosebi anunţurile şi ilustraţiile, aşa că nu posedă valoarea actualităţii. Insă vaporul este prevăzut cu o instalaţie de radio. In aparenţă izolaţi şi părăsiţi în mijlocul pustiului mării, stăm totuşi în contact cu lumea întreagă, putem trimite veşti spre toate punctele cardinale şi putem şi primi veşti de peste tot, iar ceea ce

coloanele ziarului nostru, menţinute deschise în acest scop.

Ce am citit astăzi ? în grădina zoologică a unui oraş din vest, un tigru a căpătat, în timpul unei boli, whisky ca medicament, şi lighioana sălbatică a prins o astfel de deprindere pentru această băutură, încît nici după însănătoşire nu vrea să renunţe la alcool, şi cere în fiecare zi porţia lui de whisky. Iată ce apare în ziarul nostru, pe lîngă alte veşti asemănătoare. Desigur, este o veste îmbucurătoare. Nu zadarnic s-au bizuit pe simpatia noastră vesel-înţelegătoare faţă de acest tigru împrietenit cu alcoolul. Şi totuşi, nu cumva e vorba aici de un fel de abuz ? O minune tehnică, aşa cum este radio-telegrafia, să servească pentru a transmite astfel de noutăţi peste mări şi ţări ? Ah, omenirea ! Progresul ei spiritual şi moral nu a ţinut pasul cu cel tehnic, ci a rămas mereu cu mult în urmă, după cum se vede şi în cazul acesta, iar neîncrederea în faptul că viitorul va fi mai fericit decît trecutul se nutreşte din acest izvor. Distanţa între maturitatea tehnică şi mentalitatea ei necoaptă produce tocmai acea curiozitate bănuitoare cu care luăm în mînă ziarul cu noutăţi —■ şi apoi citim despre tigrul acela vesel. Putem fi bucuroşi că nu citim ceva mai rău. Dar fireşte, e cam aceeaşi situaţie cu neseriozitatea postului nostru de radio ca şi cu

să comunice S.O.S., da, poate să facă şi lucrul acesta. Aproape că am dori ca, pentru demnitatea tehnicii, să i se ofere prilejul să o facă !

Aseară s-a stîrnit vîntul, iar vaporul s-a zbătut cumplit în tot timpul nopţii ; dar astăzi timpul este iarăşi cît se poate de frumos şi domneşte o căldură cu totul vărătică. Am zărit un peşte de mărimea unui delfin ce s-a înălţat într-un salt de-asupra apei. Că vasul nostru ar fi călcat cîndva o balenă, mi se pare un zvon fals. Oamenii cred că se potriveşte, şi de aceea îl povestesc. Pe de altă parte, şeful barului ne-a arătat spre amiază un stol de păsări, nişte pescăruşi, care nu departe de vapor se vînturau pe valuri ; cică e un semn că nu mai sîntem prea departe de ţărm.

Cu toate astea, ora, ba chiar ziua sosirii noastre rămîn încă nehotărîte. Aflăm că dacă curentul continuă să ne fie favorabil şi timpul rămîne liniştit debarcarea noastră poate avea loc poimîine, luni, în decursul după-amiezii. împotriva acestei afirmaţii însă stă părerea că la început am întâmpinat prea multă ceaţă şi că am fost opriţi din înaintare ; se pare deci că se va face marţi pînă ce vom intra în Golful Hudson.

Călătoria pe mare se deosebeşte şi prin această nesiguranţă a orei, ba chiar a zilei de sosire -— aproape că eram să spun se deosebeşte avantajos — de călătoria cu trenul

desăvîrşit, un caracter mai primitiv, aparţinînd elementului apă, un ce mai inexact, un ce care depinde de întâmplare, şi involuntar simţim aceasta ca o ciudăţenie simpatică. De ce ? Oare şi la mine se trădează în această plăcere, la drept vorbind, dezgustul de mecanismul civilizaţiei — dorinţa să renunţ la el, să-l neg, să-l resping drept ucigător pentru suflet şi viaţă şi să afirm şi să caut o formă de existenţă care să fie mai apropiată de primitiv, de nesiguranţă, de improvizaţie, de război şi de aventură ? Vorbeşte oare şi în mine rîvna, care bântuie peste tot, după „iraţional*[1], acest cult, pentru ale cărui primejdii umane şi risc de abuzuri simţul meu critic a stat totuşi 'de veghe şi împotriva căruia, din simpatie europeană pentru raţiune şi ordine, m-am opus — mai mult poate din nevoia echilibrului — parcă n-aş avea şi eu în mine însumi ceea ce caut să birui ? Ca povestitor, am ajuns la mit — umanizîndu-1 fireşte, spre dispreţul nemăsurat al acestor oameni plini de patos şi care ar vrea să fie barbari. încerc o unire a mitului cu umanitatea, ceea ce consider ca mai valabil din punct de vedere uman pentru viitor decît lupta unilaterală legată de moment, împotriva spiritului această manieră de a se

1 Aluzie la furibunda propagandă hitleristă împotriva culturii umaniste (n.r.)

Pentru a pune bazele viitorului, nu este de ajuns să fim „contemporani*[1], în sensul mişcării actuale, la care poate lua parte fiecare măgar, plin de trufie şi plin de dispreţ covîrşitor împotriva liberalismului depăşit, care mai ştie ceva şi despre alte lucruri. Trebuie să păstrăm timpul nostru în noi înşine, cu toată complexitatea şi contradicţiile lui, căci multi-lateralul, nu unicul, pregăteşte viitorul.

Captivant şi foarte semnificativ este în *Don Quijote* episodul despre maurul Ricote[1], fostul vînzător de ierburi şi mirodenii din satul lui Sancho, care, din cauza edictelor de expulzare, a fost nevoit să părăsească Spania şi, sub impulsul dorului de patrie, dar şi in speranţa de a dezgropa o comoară ascunsă, se furişează din nou în ţară, sub haina unui pelerin. Capitolul este un amestec iscusit de mărturii de lealitate, de dovezi ale creştinismului sever, catolic, al autorului, de supunerea sa neîndoielnică faţă de marele Filip al III-lea şi de cea mai vie compăti-mire omenească pentru soarta îngrozitoare a naţiunii maure, care, lovită de ordinul de expulzare al regelui, fără nici o consideraţie pentru suferinţa individuală, sacrificată din aşa-zisa raţiune de stat, este împinsă la mizerie

[1] întregul episod arată o situaţie aidoma celei create în Germania hitleristă prin expulzarea evreilor (n.r.).

mova pe cel de-al doilea, dar presupun că s-a simţit întotdeauna că primul a fost mijlocul politic pentru a ajunge la celălalt, iar sinceritatea poetului îşi face cu adevărat loc abia într-al doilea. Pune în gura nenorocitului însăşi acceptarea ordinelor maiestăţii sale, mărturisirea că ele au fost rostite „cu deplină dreptate[44]. Mulţi, îl face autorul să declare, n-au vrut să creadă că acel ordin fusese serios, şi l-au luat drept o ameninţare. El însă şi-a dat seama de îndată că trebuie văzut în el legi reale, care vor fi aduse la îndeplinire fără milă, şi era convins de aceasta pentru că ştia despre „ruşinoasele complo- turi“ ale a lor săi, comploturi de aşa natură, încît el trebuie să considere o adevărată inspiraţie dumnezeiască cea care a hotărît pe maiestatea sa să ia „această decizie eroică'[1] şi s-o ducă la îndeplinire. Acele „ruşinoase comploturi[44], care justifică inspiraţia regală, nu ni se arată mai de aproape; ele rămîn într-un întuneric jenant. Dar au existat — nu în sensul că toţi ar fi fost vinovaţi ; se întîlnesc, zice Ricote, printre oamenii noştri cîţiva creştini perseverenţi şi sinceri ; însă din păcate nu sînt numeroşi, şi de aceea n-a fost bine ca şarpele să fie hrănit la piept şi duşmanul să fie în propria casă.

Obiectivitatea şi cumpătarea ce o atribuie autorul gîndirii acestui om greu lovit sînt demne de admiraţie. Dar, imperceptibil, ele alunecă

ar fi justă, ar fi fost uşoară şi agreabilă, însă în realitate expulzarea este cea mai îngrozitoare pedeapsă prin care el şi poporul său ar putea fi loviţi. „Oriunde ne-am afla, noi deplângem Spania, fiindcă aici am fost născuţi şi aici este adevărata noastră patrie ; nu găsim nicăieri primirea de care ar avea nevoie nenorocirea noastră, iar în Barbarie (Berbe- rie), ca şi în tcate părţile Africii, unde credem că vom fi primiţi, onoraţi şi mîngîiaţi, aoolo sînten insultaţi şi maltrataţi mai rău şi mai mult.“ Astfel se jeleşte amarnic maurul spaniol, de-ţi frînge inima. Binele, zice el, noi nu-1 recunoaştem decît atunci cînd l-am pierdut, şi la cei mai mulţi dintre ai săi este atît de puternică dorinţa de a se întoarce în Spania, încît aceştia îşi părăsesc soţiile şi copiii pentru a se înapoia acolo, primejduindu-şi viaţa ; aşa de mare este dorul lor de ţară, aşa precum ştie şi el, din propria experienţă, că dragostea de patrie este atît de dulce.

Nimeni nu poate tăgădui că, prin aceste mărturii ale unei iubiri de patrie ce nu se poate nimici şi ale unei uniri fireşti cu aceasta, afirmaţiile spăşite despre „şarpele hrănit la piept“ şi „duşmanul din casă[44], precum şi marea îndreptăţire a legilor de expulzare pot fi declarate minciuni. Inima poetului care vorbeşte în partea a doua a cuvîntării lui Ricote o face cu

pentru aceşti oameni hărţuiţi şi izgoniţi şi care sint tot atît de buni spanioli oa şi el însuşi sau oricare altul; deoarece ei sînt născuţi în Spania, care după eliminarea lor nu va mai fi curată, ci doar mai săracă ; este patria lor naturală, cea adevărată, iar ei, fiind dezrădăcinaţi din glia lor, sînt străini peste tot, şi pretutindeni le va sta pe buze cuvîntul „La noi, la noi în Spania, cutare lucru era aşa ori aşa, adică mai bine“.

Cervantes, ca literat sărac şi dependent, simte prea mare nevoie de a fi leal; însă după ce a făcut o clipă din inima sa o „ascunzătoare de ucigaşi[11], o purifică mai bine decît se purifică Spania prin edictele sale. Cruzimea acestor ordine, pe care abia le^a admis oa bune, o dojeneşte acum, nu direct, ci prin accentuarea iubirii de patrie a celor expulzaţi. îşi îngăduie chiar de a vorbi despre „libertatea con- ştiinţei“ ; într-adevăr, Ricote povesteşte că din Italia s-a îndreptat spre Germania, unde a găsit un soi de pace sufletească. Căci Germania este o ţară bună şi răbdătoare, zice acesta, locuitorii ei nu se uită la fleacuri, ci fiecare trăieşte acolo cum îi pare lui că este bine, şi în cele mai multe localităţi se poate trăi în deplină şi liberă conştiinţă. în acest moment, mi-a fost dat să simt o mândrie patriotică, deşi cuvintele care mi-au deşteptat-o sînt vechi. Este întotdeauna plăcut să auzi rostită de guri străine o laudă

Timpul se schimbă nepede la mare, însă şi mai repede şi capricios pe mare, cînd se îmbină schimbarea poziţiei meteorologice, prin înaintarea vasului, cu schimbarea climei. Căldura de vară de ieri s-a transformat chiar pe seară, cînd se acoperise cerul, într-o zăpuşeală neplăcută, aducînd cu sine o tensiune a nervilor, care ne făcea gata să ne aşteptăm la o catastrofă sau la o schimbare bruscă a vremii.

Hainele de seară ne împovărau ; şedeam sub cămaşa scrobită, scăldaţi în sudoare, iar ceaiul, mai ales, ne-a provocat o adevărată potopire de umiditate. Nu ştiu pînă la ce oră a nopţii a durat această senzaţie, dar astăzi totul s-a schimbat. Dimineaţa a fost răcoroasă şi ploioasă ; ceaţa a apărut la orizont, şi sirena a şuierat iarăşi ore întregi. Deodată a trecut însă şi asta. Vîntul şi-a schimbat direcţia, ceaţa a dispărut, cerul s-a înseninat, dar în ciuda soarelui, vremea a rămas, cel puţin în comparaţie cu seara tropicală de ieri, aşa de rece, încît pentru şederea pe covertă aveam nevoie de pled şi de manta.

Se manifestă vag o oarecare agitaţie premergătoare debarcării. E duminică. Se spune că în noaptea de mîine spre poimîine vom sosi, dar vom rămîne pînă dimineaţa la gura fluviului, pentru a intra în port abia marţi la orele şapte

Trebuie să revin la cele scrise ieri despre poet şi să-mi dau seama ce mult creşte ponderea umană a criticii sale şi valoarea spirituală a libertăţii sale prin constrângerile lui ca supus şi creştin. Ceea ce mă preocupă este relativitatea oricărei libertăţi, faptul că libertatea are nevoie de fondul contrastant al unei puternice încătuşări şi condiţionări, nu numai exterioare, ci interioare, adevărate, pentru a dovedi o valoare spirituală şi spre a fi o exprimare de un rang superior. Cie greu ne putem crea o imagine despre dependenţa şi devoţiunea în mijlocul cărora trăiau artiştii de odinioară, înainte de emanciparea Eului artistic, pe care ne-a adus-o secolul burghez şi despre care se poate spune că a fost folositoare artistului numai în rare cazuri, în cele foarte proeminente.

O mentalitate şi concepţie modestă de meşteşugar privitoare la profesiunea artistică, chiar şi dacă este vorba de măiestrie, de unde din cînd în cînd, individual, se evidenţiază cazul fericit al măreţiei şi suveranităţii într-o spiritualitate superioară, în faţa căruia se pleacă şi monarhii : astfel de împrejurări vor fi fost în general mai prielnice pentru spiritul artistului decît cele moderne, unde se începe cu emanciparea, cu Eul, cu libertatea şi

Pictorul, sau scluptorul debutant, care se gîndea să se consacre iscusitei şi distinsei împodobiri a lumii şi voia să ajungă departe în această frumoasă profesiune, se ducea ca ucenic la un maestru bun, spăla pensulele şi freca vopselele, începînd de la treptele cele de jos. Fiecare devenea un ajutor util, căruia bătrînul poate că-i mai lăsa cîte ceva de lucrat la opera sa, precum, de pildă, profesorul- chirurg, la sfîrşitul operaţiei, spune asistentului : „Terminaţi dumneavoastră !“. Devenea, în cele din urmă, dacă toate mergeau bine, un bun maestru în, profesia sa, şi mai mult decît atît nici nu era nevoie. Se numea *artista* — cuvîntul acoperă ambele noţiuni : aceea a artistului şi aceea a meseriaşului ; ba chiar şi azi încă, tot astfel se numeşte în Italia orice meseriaş. Geniul, marele Eu, îndrăzneala singuratică, era o excepţie care, izvorâtă din cultura profesională modest-solidă, practic pricepută, creştea somptuos, şi nu trebuie să uităm că şi un astfel de om, blagos-lovit şi înălţat, rămînea şi el un fiu supus bisericii, de la care primea sarcinile şi subiectele sale. Astăzi, precum am mai afirmat, începem cu geniul, cu eul, cu spiritul, cu singurătatea, ceea ce probabil nu-i sănătos.

Hugo von Hofsmannthal, care, datorită faptului că era austriac şi pe jumătate italian, avea un raport intuitiv cu secolul al XVIII-lea, îmi

schimbări ce au avut loc de atunci şi pînă azi în simţămintele muzicianului. Dacă vizitai, povesteşte scriitorul, pe timpurile acelea pe un astfel de maestru, ţi se adresa astfel : „Luaţi loc vă rog. Vreţi o cafea ? Să vă cînt ceva *?“* Aşa era pe atunci. Astăzi toţi parcă ar fi nişte acvile bolnave.

— Da, asta este. Artiştii au devenit nişte acvile bolnave prin procedeul de solemnizare prin care a trecut arta de atunci încoace şi care, în genere, a înălţat-o şi a melâncolizat-o, spre nenorocirea artei însăşi, a transformat-o în ceva singuratic, melancolic, izolat şi neînţeles, într-o „acvilă bolnavă[44].

E drept că poetul reprezintă o altă specie de artist decît *artista* plestic ori muzicianul, că poezia şi poemul ocupă o situaţie deosebită printre arte, pentru că partea de meserie joacă aici un rol inferior, în orice caz un altfel de rol, imaterial şi mai spiritual, iar în general relaţia ei cu spiritualul este miai directă.

Poetul nu este numai artist, sau este aceasta în- tr-un mod mai deosebit, mai spiritual, deoarece medium-ul lui este ouvîntul, unealta lui este spirituală. Insă şi la poet ar putea fi de dorit ca libertatea şi emanciparea să fie la capătul, şi nu la începutul carierii, ca ele să crească omeneşte din modestie, limitare, încătuşare dependentă. Căci încă odată :

înseamnă eliberare. Cu atît mai puternic din punct de vedere spiritual ne impresiona compătimirea lui Cervantes pentru soarta maurului, critica tacită pe care o exercită prin această milă asupra durei raţiuni de stat, după cuvintele de supunere premergătoare, şi unde totuşi nu era vorba de ipocrizie, ci de o adevărată condiţionare spirituală. Demnitatea şi libertatea omenească, emanciparea artistului intelectual, suprema temeritate sufletească, precum ies în lumină în amestecul donichişotesc dintre cruda, în- josiloarea zeflemisire şi înduioşătoarea măreţie, toate astea, geniul, suveranitatea, îndrăzneala culminantă au ca temei evlavioasa supunere ea veneraţie a sfintei închiziţiuni, oa lealitate formală faţă de monarh, ca plecăciune sub ocrotirea marilor suverani, cu universal cunoscuta lor generozitate, cum e aceea a Contelui Lamos şi a lui Don Bernardo de Sandovaly Roxas.

Lucrurile astea îşi iau zborul aşa de involuntar şi de neprevăzut din leala supunere, precum creşte opera dintr-o glumă satirică amuzantă, cum a fost concepută pînă a deveni o carte universală şi un simbol al omenirii. Consider drept o regulă faptul că operele mari au fost rezultatul unor intenţiuni modeste. Ambiţia nu trebuie să steia la început, înainte de creaţia de operă ; ea trebuie să crească o dată cu opera

trebuie să fie legată de operă, iar nu de Eul artistului. Nimic nu este mai fals decît ambiţia abstractă şi premergătoare faptei, ambiţia în sine şi nedepen- denţa de operă, ambiţia palidă a Eului. O astfel de ambiţie se manifestă ca un vultur bolnav.

28 mai

Ultima zi pe bord. Ieri, ne-am întîlnit cu un vapor, primul de la plecarea noastră, şi am resimţit întîlnirea ca un eveniment. Era un vas danez, cam de mărimea navei noastre, cu *Dannebrogul* la pupă, şi priveam cu satisfacţie salutul drapelului pe oare îl schimbam cu el, acest omagiu cavaleresc ce şi-l conferă, peste tot, vapoarele, cînd se întîlnesc. Un fluierat strident s-a auzit de la punte, şi un marinar s-a grăbit să coboare culorile noastre olandeze de pe catarg, pe cînd dincolo se lăsa Dannebrogul î'n jos. Apoi, deoarece trecusem unul de altul, drapelele au fost înălţate din nou la o fluierătură, şi astfel îndeplinisem ritualul circulaţiei pe mare. Ce drăguţ este acest salut ! Marinarii legaţi prin camaraderie internaţională, graţie profesiunii lor, peste tot aceeaşi şi aşa de specifică, profesiune căreia i-a rămas, cu toată mecanizarea, ceva îndrăzneţ şi aventuros, se

şi reprezentanţi teritoriali sînt navele — politicoase una faţă de alta, pînă nu încep să se războiască, însă asta n-o vor face olandezii şi danezii. Sînt ţări mici şi cuminţi, ferite de o istorie eroică, pe cînd cei mari n-au nimic altceva în gînd decît războiul, aşa încît salutul drapelelor lor te face să simţi un fel de corectitudine stranie, sub rezerva unei serii întregi de ironii.

Cerul este senin şi însoi'it, valurile mării uşor încreţite. Vaporul îşi continuă drumul liniştit, cu domoale legănări spre dreapta şi spre stînga, care probabil sînt produse numai prin mers şi pilotaj, însă deosebirea de temperatură faţă de seara tropicală de alaltăieri rămîne surprinzătoare. Noaptea a fost foarte rece, dimineaţa mai mult decît răcoroasă, şi tot mai şedem la soare, înfăşuraţi în pleduri şi mantale.

înclin să socot sfîrşitul lui *Don Quijote* cam palid. Moartea face aici, înainte de toate, efectul unei puneri în siguranţă a personajului faţă de primejdia de a fi exploatat de către un alt autor nechemat, şi dobîndeşte prin aceasta ceva literar, făcut, care nu se mişcă. Una este dacă o figură dragă îi moare autorului, şi altceva este dacă el face ca să moară, dacă dispune moartea acesteia şi o afişează, pentru ca altul să nu o mai poată face să păşească în viaţă. Iată o moarte literară din gelozie — dar această gelozie dovedeşte negresit iarăşi intima şi mîndra

unire exclusivă a poetului cu veşnic ciudata creatură a spiritului său, un sentiment adînc, nu mai puţin serios, prin aceea că se exprimă în precauţii literare glumeţe împotriva unor încercări de reînviere de către străini.

Preotul cere un certificat de la notar, cum că Alonso Quixano cel Bun, numit Don Quijote de la Mancha, a părăsit într-adevăr viaţa, murind de o moarte naturală ; şi cere actul în mod expres „pentru a împiedica pe vreun alt autor decît Cide Hamete Benengeli să-l readucă în chip fraudulos la viaţă şi să scrie povestiri nesfîrşite despre faptele sale“. Insă Cide Hamete, el însuşi se pierde acum în vag şi se trădează ca o modalitate umoristică, ceea ce de fapt a fost întotdeauna. El mai este încă aceLa care-şi atârnă pana într-un cîrlig de bronz şi o instruieşte ca să strige scriitorilor de poveşti, glumeţi şi şugubeţi, oare ar lua-o cumva de acolo ca s-o profaneze :

La o parte, la o parte, hoardă de pungaşi,
Nimeni să nu mai dispună de mine.
Această întreprindere, luaţi seama,
Nu mi-a fost rezervată decît mie.

Cine vorbeşte ? Cine rosteşte „decît mie“ ? Pana? Nu, este în cazul de faţă un alt Eu care intră în joc şi începe din nou : „Numai pentru mine s-a născut Don Quijote, si eu pentru el; se

altuia, în ciuda scribului neîndemînatic ce s-a încumetat ori se va încumeta de a istorisi cu o pană de struţ, grosolană, prost ascuţită, faptele unui cavaler viteaz, fiindcă nu este o povară făcută pentru umerii săi şi nici un subiect pentru spiritul său frigid.. Extraordinar ! El ştie prea bine ce nobilă şi grea povară omenească a purtat pe umerii săi cu această carte de poveşti care înveseleşte o lume întreagă, chiar dacă nu a ştiut aceasta de la început. Şi ciudat lucru ! La urmă de tot, iarăşi nu o mai ştie ! O uită din nou.

Cervantes spune : „Căci dorinţa mea nu a fost alta decît să deştepte la oameni dispreţul pentru povestirile inventate şi neroade ale romanelor cavalereşti, care de acum încep să decadă prin veritabilul meu Don Quijote, şi în curînd, fără nici o îndoială, vor decade cu desăvîrşire. Rămas bun“. Aceasta este reîntoarcerea la intenţia primordială, modestă, satiric-parodistică a operei pe care a întrecut-o totuşi atît de mult. Iar capitolul morţii este el însuşi expresia acestei întoarceri. Căci moartea lui Don Quijote este precedată de o convertire. Muribundul îşi recîş- tigă, ah, ce bucurie, „mintea sa sănătoasă[44], trece printr-un lung somn de vreo şase ore, iar cînd se trezeşte, este vindecat din pu'nct de vedere spiritual, prin milostivirea Domnului. Mintea sa este liberată de ceata pe care citirea nerodnică a romanelor

prostia şi nonsensul lor, „recunoaşte propria sa ne- ghiobie“, şi nu mai vrea să fie Don Quijote de la Mane ha, cavalerul cu chipul trist, cavalerul cu leul, ci Alonso Quixano, un om cuminte, un om ca toţi ceilalţi. Faptul acesta ar trebui să ne bucure. însă ne bucură grozav de puţin, ne dezmeticeşte, şi regretăm asta oarecum. Ne pare rău de Don Quijote

— precum, desigur, ne-a părut rău chiar din clipa cînd melancolia de a se vedea învins îl face să se întindă pe patul de moarte. Căci melancolia este de fapt cauza morţii sale ; medicul verifică faptul că „melancolia şi necazul i-au pricinuit moartea[11]. Deprimarea adîncă de a-şi vedea zădărnicită chemarea sa de cavaler rătăcitor care face dreptate este ceea ce îl ucide. Iar noi luăm parte la starea lui şi auzim încă în ureche glasul său slab şi întunecat de suferinţă, atunci cînd spune : „Dulcineea este cea mai frumoasă femeie de pe lume şi eu sînt cel mai nenorocit cavaler de pe Pămînt, însă nu se cuvine ca slăbiciunea mea să dezmintă acest adevăr ; înfige lancia în mine, cavalere !“ — luăm parte La deprimarea sa, deşi ştim că nu se poate isprăvi altfel misiunea sa, fiindcă ea nu a fost decît o marotă şi un spleen. Căci spleen-ul mărinimos ne-a devenit, în decursul povestirii, atît de drag, încît sîntem ispitiţi şi gata să-l confundăm chiar cu spiritul, să avem acelaşi

Gazul este unul dintre cele mai grele. Lucrurile nu se mai potrivesc. Dacă opera *Don Quijote* ar fi rămas credincioasă primei sale intenţii, provocînd dispreţul împotriva cărţilor cavalereşti, prin întreprinderile caraghioase şi înfrîngerile unui om sucit, toate ar fi fost destul de simple. Deoarece însă opera a crescut pe negîndite aşa de mult peste intenţia originară, s-a privat singură de posibilitatea unui sfîrşit satisfăcător. A lăsa pe Don Quijote să piară în adevăr într-una din luptele sale nebuneşti, la aceasta autorul nu se putea gîndi ; ar fi însemnat să întreacă gluma. A-1 lăsa să mai trăiască după revenirea sa la un om cu mintea sănătoasă, iarăşi nu mergea ; ar fi fost o coborîre a figurii sub nivelul ei, ar fi însemnat existenţa trupului lui Don Quijote fără de sufletul lui, lăsînd la o parte faptul că, din motive literare, pentru evitarea plagiatului, nu mai trebuie să trăiască. Recunosc şi eu că nu ar fi fost creştinesc, nici pedagogic, a-1 lăsa să piară cuprins de nebunie, deşi cruţat de lancia cavalerului lunii de argint, însă în adîncă desperare faţă de înfrîngerea sa. De această desperare trebuia să fie eliberat în moarte, prin recunoaşterea că totul fusese o nerozie. Dar, pe de altă parte, nu constituie oare moartea şi convingerea că Dulcineea nu e nicidecum o principesă demnă de adoraţie, ci o ţărancă mirosind a bălegar, şi că toată credinţa

moarte prin desperare ? Desigur, era o necesitate a salva, înainte de a muri, sufletul lui Don Quijote în favoarea raţiunii. Insă pentru a ne bucura de salvarea sa din toată inima, poetul nu trebuie să ne facă atît de dragă nesocotinţa acestuia.

Constatăm deci că geniul ne poate crea încurcături şi că el poate dăuna concepţiei unui scriitor. De altminteri, nu se face prea mare zarvă de moartea lui Don Quijote. Este stingerea cuminte, resemnată, a unui om cinstit, stingere demnă şi creştinească, după ce s-a spovedit, s-a întărit prin religie şi şi-a orînduit, cu ajutorul notarului, afacerile sale pămînteşti. „Deoarece toate lucrurile omeneşti nu dăinuie veşnic, ci de la bun început se înclină spre capătul cel mai de jos, îndeosebi în viaţa omului, şi cum lui Don Quijote cerul nu îi hărăzise nici un privilegiu de a şi-o păstra pe a sa, astfel şi viaţa sa a atins sfîrşitul şi împlinirea."

Cititorul trebuie să recunoască faptul acesta în chip umoristic, precum o recunosc prietenii pe care îi lasă în urma sa Don Quijote — îngrijitoarea sa, nepoata sa şi Sancho, fostul său grăjdar. Aceştia îl plîng din tot sufletul, de unde cititorul descoperă din nou ce stăpîn bun a fost el ; da, în chip baroc ni se vorbeşte de „ochii lor umflaţi[11], cărora vestea că el va trebui să moară a dat „un impuls atît de violent, încît lacrimile

descriere colorată oarecum comic a unei sincere dureri ; şi se mai spune încă, tot practic-omeneşte, că în timpul agoniei lui Don Quijote, care a durat trei zile, toată casa, este drept, era în agitaţie, dar că nepoata, cu toate astea, mînca, îngrijitoarea bea şi Sancho Pancha era vioi, „căci a moşteni ceva stîr- peşte ori moderează durerea moştenitorilor, ce trebuie să însoţească pe muribund". O observaţie ironică şi adevărată, una ,,realistă“, a cărei nesentimentalitate va fi părut odată ofensatoare. Cel mai brav şi mai îndrăzneţ cuceritor în imperiul omenescului a fost întotdeauna umorul.

Orele şase după amiază. Am împachetat ceea ce a fost de împachetat; o muncă anevoioasă, căci trebuie să ne aşezăm pe podea, neexistînd capre. O atmosferă de debarcare se răspîndeşte pe vas. Privim personalul care-şi face pregătirile şi-şi găseşte de lucru la cablurile de ancorare. Călătorii noştri americani se bucură vădit că îşi regăsesc ţara lor, acum la înapoiere acasă, care pentru noi înseamnă contrariul. S-a înserat. Mersul nostru s-a încetinit. î|n dreapta luceşte şirul lung al luminilor de pe Long Island, ale cărei plaje şi reşedinţe de vară bogate ne-au fost lăudate. Ne culcăm devreme, deoarece mîine ne

29 mai

Vremea s-a menţinut senină, puţin ceţoasă şi răcoroasă. De cînd ne-am luat rămas bun de la culcuşurile noastre înguste, în care ne-am legănat multe nopţi, adică de la cinci şi jumătate dimineaţa, vaporul care stătuse liniştit în timpul nopţii, aşa încît pentru prima oară am dormit fără să auzim uruitul motoarelor, s-a pus din nou în mişcare, într-o alunecare domoală. Ne-am luat gustarea de dimineaţă, am isprăvit de împachetat şi am împărţit ultimele bacşişuri. Gata pentru debarcare, ne-am urcat pe punte ca să fim de faţă la intrarea în port. De pe acum îşi înalţă Statuia libertăţii cununa în aburul depărtării — o amintire clasicistă, un simbol naiv, devenit foarte străin în prezentul nostru.

Mă simt cu mintea visătoare, din pricină că m-am sculat prea de dimineaţă, prin straniul conţinut de viaţă al acestei ore matinale. Am şi visat astă-noap- te, în tăcerea neobişnuită, fără larma motoarelor, şi caut să-mi amintesc visul care a izvorît din lectura mea de călătorie. Am visat pe Don Quijote ; era el în persoană, şi am vorbit cu dînsul. Precum realitatea, atunci cînd ţi se înfăţişează, se distinge de reprezentarea pe care ne-am făcut-o despre ea, tot astfel avea şi dînsul o altă înfăţişare decît în ilustraţii : purta o înaltă, boltită, iar sub sprîncene, şi acelea stufoase, apăreau nişte ochi cenuşii, aproape orbi.

Nu se numea cavalerul leilor, ci Zarathustra. Acum cînd îl aveam în carne şi oase în faţa mea, era atît de delicat şi de politicos, încît mă gîndeam, cu nespusă duioşie, la cuvintele pe care le-am citit ieri despre dînsul : „Pentru că atunci cînd Don Quijote Alonso Quixana nu se numea decît pur şi simplu cel bun, şi chiar atunci cînd era Don Quijote de la Mancha, era întotdeauna de o blîn- deţe sufletească precum era şi îndatoritor în relaţiile cu alţii, fapt pentru care nu era iubit numai în casa sa, ci şi de toţi aceia care îl cunoşteau[41]. Suferinţă, iubire, compătimire mă covîrşeau, ca şi o veneraţie nemărginită, în timp ce mi se înfăţişa această caracterizare, şi, visător, răsunau în mine în această oră a sosirii.

O direcţie de cugetare şi simţire prea europeană, cu privirile prea îndreptate înapoi ! In faţă, din negura dimineţii, se desprind, încet, zgîrienorii din Manhattan, o fantastică

C U P R I N S

MĂREŢIA ŞI PĂTIMIRILE LUI RICHARD WAGNER..... *27*
GOETHE CA REPREZENTANT AL EPOCII BURGHEZE.....125
CĂLĂTORIE PE MARE CU DON QUIJOTE 183

Redactor : PETRU SIMIONESCU

Tehnoredactor : CARMINA CIZER

Bun de tipar 29.06.72. Coli tipar 8.25.

întrapr. Poligr. „.Tiparul" — c. 247

Cărţi apărute în Editura muzicală:

CLAUDE DEBUSSY
Domnul Croche antidiletant lei 8

GEORGES DUHAMEL
Puterea muzicii lei 6

EDUARD MORICKE
Mozart în drum spre Praga i$_{e}$i 3,50

BERNARD SHAW
Despre muzică şi muzicieni iei 14,50

ROBERT SCHUMANN ***Din cronicile davidienilor*** lei 12

In curs de apariţie:

LUCIO D'AMBRA
Vi va Verdi lei 5

ALFONS CZIBULKA
Concertul de adio lei 9

E.T.A. HOFFMANN
Nuvele muzicale lei 10

,,Ochii lui Goethe îmbrăţişau întreg Pământul ; ei nu au rămas aţintiţi numai asupra propriei sale ţări ; dragostea pentru vremurile viitoare era cuprinzătoare, avea nevoie de spaţiul lumii întregi, iar ridicarea nivelului vieţii, fericirea sau durerea unui popor străin îl preocupau tot aşa de intens ca şi destinul propriului său neam. Aceasta înseamnă universalism al dragostei, al iubirii unui spirit foarte elevat..."

*

....tot ce declară Don Quijote este bun şi înţelept, însă tot ce săvîrşeşte pe temeiul acestei chib- zuieli este fără sens, temerar şi naiv ; şi avem aproape impresia că poetul a vrut să ne pună în faţă lucrurile acestea, ca o antinomie normală şi inevitabilă a vieţii morale superioare."